

CUPRINS

CAPITOLUL I. CULTURA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

ÎN SECOLUL AL XVI-LEA 3

CAPITOLUL II. LITERATURA RELIGIOASĂ ÎN SECOLUL AL XVII-LEA 48

CAPITOLUL III. CRONICARII MOLDOVENI 96

CAPITOLUL IV. CRONICARII MUNTENI 159

CAPITOLUL V. DIMITRIE CANTEMIR 178

CAPITOLUL VI. ȘCOALA ARDELEANĂ 203

CAPITOLUL VII. LITERATURA ROMÂNĂ ÎN PERIOADA PREMODERNĂ 232

CAPITOLUL VIII. „DACIA LITERARĂ” ȘI PAȘOPTISMUL 263

CAPITOLUL IX. POEZIA PAȘOPTISTĂ 284

CAPITOLUL X. ION HELIADE-RĂDULESCU 318

CAPITOLUL XI. VASILE ALECSANDRI 342

CAPITOLUL XII. PROZA PAȘOPTISTĂ 378

CAPITOLUL XIII. PROZA ȘI DRAMATURGIA POST-PAȘOPTISTĂ 423

ADDENDA 439

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 465

CAPITOLUL I

CULTURA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ ÎN

SECOLUL AL XVI-LEA

Istoria limbii române literare este strâns legată de istoria societății românești, mai ales de momentele semnificative ale dezvoltării culturale și ale constituirii conștiinței culturale și naționale; ea reprezintă o istorie a scrisului românesc de la origini și până în prezent.

În evoluția și dezvoltarea ei, orice limbă trece printr-o serie de momente distincte succesive; schimbările intervenite pot fi explicate printr-o serie de cauze interne, care își află resorturile în chiar sistemul de funcționare a limbii, ca mijloc de comunicare între membrii unei colectivități. Cu toate acestea, raportarea numai la istoria internă a limbii nu permite înțelegerea completă a procesului său evolutiv; aceasta deoarece, ca fenomen social, limba evoluează într-o strânsă relație cu istoria societății care o utilizează. Din această perspectivă, este necesară și examinarea cauzelor „exterioare” care explică anumite aspecte ale evoluției ei.

Problemele care sunt legate de originea și dezvoltarea limbii literare (aparitiia formei scrise, sfera de folosire mai restrânsă sau mai largă a variantei literare, modul de constituire și de precizare a normelor unice supradialectale, dezvoltarea diverselor stiluri ale limbii literare etc.) nu pot fi explicate decât dacă sunt raportate cu o anumită rigoare la datele istorice și sociale ce determină evoluția limbii.

Se mai poate afirma că istoria limbii române literare are un caracter particularizat, o conformație specifică, din cauza prelucrării conștiente a materialului lingvistic folosit în procesul de comunicare, pentru că exprimarea literară presupune o respectare cât mai strictă a anumitor norme și, deci, o selecție atentă, minuțioasă chiar, a mijloacelor lingvistice.

Pe de altă parte, dezvoltarea limbii literare este într-o foarte strânsă relație de corespondență cu dezvoltarea literaturii, astfel încât s-ar putea remarca faptul că etapele fundamentale ale istoriei limbii literare se leagă, fără însă a se confunda, de momentele esențiale ale istoriei literaturii.

În acest sens, Ovid Densușianu, în *Istoria literară în învățământul universitar* (1911), arată că „între felul de a se exprima într-o epocă, între materialul lingvistic și producțiunea literară proprie ei există totdeauna un raport determinat”. Și, continuă Densușianu, „a privi fenomenele lingvistice independent de cele literare este a avea o concepțiune mărginită față de ele, a nu înțelege o parte din viața lor, în împrejurările care le-au dat un caracter hotărât și le-au făcut să evolueze într-o anumită direcție”.

Studiul diferitelor texte (literare, administrative, științifice) ne permite să observăm modul în care, în paralel cu dezvoltarea literaturii, se dezvoltă, se nuanțează și se îmbogățește neconținut și mijlocul ei de exprimare, limba literară. Totodată, acest studiu permite și observarea modului de constituire a normelor literare, ca și rolul extrem de important al tradiției în realizarea stabilității și unității limbii literare.

Pornind de la o orientare teoretică bine precizată și, în același timp, bazându-se pe o documentație solidă, istoricul limbii române literare trebuie să urmărească, în strânsă legătură cu istoria societății și mai ales cu momentele mai importante ale dezvoltării culturale, mai multe aspecte importante: modul în care s-a constituit norma unică

supradialectală, cu alte cuvinte în ce fel s-a ajuns la aspectul normat, actual, al limbii române literare; modul în care au apărut diferitele stiluri ale limbii literare și cum au evoluat și s-au dezvoltat ele, influențându-se reciproc. Acestea ar fi, în fapt, obiectivele istoriei limbii române literare.

Limba literară reprezintă o sintetizare a posibilităților de exprimare lingvistică ale întregului popor, fiind destinată în special exprimării în scris, ca mijloc de comunicare a celor mai importante manifestări culturale. Limba literară este caracterizată și de prezența unui sistem bine definit și structurat de norme, care îi conferă o anumită stabilitate și unitate. La celălalt pol al limbii se află variantele regionale, ramificațiile teritoriale ale limbii (dialecte și graiuri) care au un registru funcțional mai restrâns, limitat, în general, la spațiul rural.

Fără îndoială că limba literară și dialecele nu se află într-o relație de opoziție ireductibilă, între ele existând numeroase raporturi de interdependență. În definirea noțiunii de limbă literară, unii cercetători au considerat că noțiunea de formă cultivată are un caracter istoric variabil, în timp ce stabilitatea normelor limbii literare e și ea relativă, ele evoluând neconținut, modificându-și forma în timp.

Raporturile dintre limba literaturii artistice și celelalte stiluri ale limbii sunt și ele deosebit de complexe și nuanțate. Astfel, se poate spune că orice creație este elaborată pe baza limbii literare, însă, uneori, scriitorii pot face apel și la anumite modalități lingvistice care depășesc cadrul limitat al limbii literare, utilizând elemente arhaice sau regionalisme atunci când subiectul operei reclamă acest lucru.

Referindu-ne la raporturile dintre limba scrisă și limba vorbită, se știe că există două sisteme coexistente, analogice, ale aceleiași limbi; unul se manifestă sonor, prin folosirea unor secvențe de foneme (limba vorbită), în timp ce celălalt sistem al limbii se concretizează grafic, prin secvențe grafematice (limba scrisă).

Este adevărat că în unele limbi, există o relație de necoincidență, sau chiar de opoziție, între aceste două sisteme de expresie. În limba franceză sau în neogreacă, de pildă, există diferențe sensibile între limba scrisă și cea vorbită, în timp ce în limba română ele, deși nu sunt atât de profunde, se manifestă prin utilizarea unor elemente lexicale specifice, dar și prin folosirea unor forme gramaticale deosebite. Fiecare dintre aceste două forme de comunicare își are justificarea sa

funcțională în colectivitatea respectivă.

Limba vorbită se realizează mai ales în *conversația* cotidiană, ceea ce conferă comunicării orale un caracter *alternativ și discontinuu*. Alternanța replicilor în cadrul dialogului presupune reacții rapide și imediate, determinând totodată o anume nedesăvârșire lexicală în exprimarea ideilor, o imperfecțiune care se corectează prin retușări și aproximații succesive.

De asemenea, în exprimarea de tipul oralității intervin și o serie de elemente accesorii ale comunicării (intonația, pauzele, accentul, intensitatea și debitul verbal). La aceste *prozodeme*, a căror exprimare în scris este, în mod evident, limitată, se adaugă mimica și gestica, dar și așa-numiții *indici situaționali*, de tipul aici/ acolo, acesta/acela, azi/ mâine/ ieri etc. care nu capătă un sens precis decât într-un context bine determinat și stabilit.

Condițiile de utilizare a limbii scrise se disting în mod esențial de acelea ale limbii vorbite, deoarece, în general, textul scris este rezultatul unei elaborări îndelungate, a unei selecții a modalităților lingvistice. Rezultatul final al acestei elaborări conferă comunicării scrise un caracter continuu și, totodată, linear.

La începuturile limbii române literare, adică în secolul al XVI-lea se poate constata o deosebire destul de elocventă între limba textelor traduse, cu un caracter mai savant și un vocabular aparte datorită imitației originalelor slavone și limba textelor netraduse (de tipul scrisorilor și al altor acte particulare), care este mai apropiată de limba vorbită, de limbajul popular.

În secolele XVII-XVIII, folosirea procedeeleor și modalităților expunerii orale și valorificarea estetică a elementelor vorbirii populare constituie, de exemplu, o caracteristică importantă a limbii literare a lui Neculce. Cu toate acestea, nu se poate nega faptul că au existat și scrieri caracterizate de elemente savante și livrești (Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino).

De altfel, se poate aprecia că notarea în scris a vorbirii, a limbii populare câștigă teren în creațiile literare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acest procedeu fiind o trăsătură importantă a artei realiste. Marii clasici ai literaturii române nu se rezumă la resursele exprimării literare propriu-zise și se inspiră și din limba vie a epocii, vorbită în diferite grupuri sociale.

Se pot distinge, cu privire la originile limbii literare, trei

interpretări. Astfel, unii cercetători afirmă că apariția limbii române literare ar fi anterioară apariției scrisului în limba română, ei considerând limba creațiilor populare drept limbă literară. Se poate afirma că limba creațiilor folclorice este legată de limba literară, pentru că ambele au la bază limba comună a întregului popor și exercită o puternică influență una asupra celeilalte, chiar dacă, în diferite epoci istorice, ponderea acestei influențe a fost diferită. Pe de altă parte, spre deosebire de creația artistică cultă, care se realizează pe baza limbii populare, creația artistică populară se realizează în unul dintre dialectele limbii întregului popor, având anumite particularități regionale. Iată de ce, chiar dacă limba folclorului românesc a exercitat o influență considerabilă asupra dezvoltării unui anumit stil al limbii literare – stilul beletristic –, totuși, începuturile limbii române literare au o altă bază, și anume limba primelor tipărituri și manuscrise, și prezintă o serie de trăsături specifice care o delimitează net de limba creațiilor populare. Istoria limbii literare nu poate începe, așadar, înainte de apariția textelor scrise.

După părerea altor cercetători, între care Iorgu Iordan, limba română literară s-ar fi format abia în perioada constituirii națiunii și a statului român (a doua jumătate a secolului al XIX-lea): „Varianta literară a unei limbi se ivește odată cu începerea națiunii sau, mai precis, începuturile limbii literare sunt legate de începuturile transformării poporului în națiune”. Se poate afirma că Iorgu Iordan restrânge în mod excesiv conținutul și sfera noțiunii de limbă literară. Chiar dacă trebuie să considerăm că limba literară se bazează pe existența unui sistem de norme unitare, totuși, se poate vorbi de o variantă literară și înainte de momentul în care limba capătă o codificare strictă. Secolul al XIX-lea reprezintă, de fapt, epoca de fixare a limbii române literare în forma pe care o cunoaștem noi astăzi, epocă în care se accentuează procesul de definitivare a normelor unice ale limbii literare și în care se precizează norma supradialectală unică. Cu toate acestea, și înainte de această perioadă se poate constata o tendință spre unitatea și stabilitatea limbii literare, și a situa începuturile limbii române literare în secolul al XIX-lea înseamnă a nu ține seama de dezvoltarea ei și a considera că unitatea ei nu e rezultatul unui proces complex, ci a apărut dintr-odată.

O a treia poziție metodologică propune ipoteza cea mai plauzibilă, care plasează originea limbii române literare în secolul al

XIX-lea, având ca punct de plecare activitatea diaconului Coresi. Astfel, între limba primelor traduceri din Maramureș și limba tipăriturilor lui Coresi există deosebiri, în sensul că în limba tipăriturilor se pot distinge aceleași tendințe, care se vor preciza tot mai mult în cursul evoluției ulterioare a limbii române literare, dar se pot identifica și acele premise ale viitoarelor norme supradialectale unice. La baza limbii tipăriturilor coresiene se află graiul din sud-estul Ardealului și din Țara Românească; în efectuarea traducerilor, Coresi pornește însă de la manuscrisele rotacizante, fiind influențat, într-o măsură însemnată, de unele particularități lingvistice nord-ardelene. Cu toate acestea, în tipăriturile lui Coresi predomină trăsăturile subdialectului din sud-estul Ardealului și din Țara Românească. Larga răspândire a acestor texte, în toate regiunile românești, a contribuit la impunerea acestui subdialect ca bază a limbii române literare, jucând, astfel, un rol considerabil în consolidarea unității limbii române și a culturii românești, după cum aprecia Alexandru Rosetti: „Bucurându-se de o foarte mare răspândire, cărțile lui Coresi, în loc să înlesnească propagarea doctrinei protestante, au izbutit să pună temelia limbii noastre literare”.

Astfel, de la apariția tipăriturilor lui Coresi începe procesul îndelungat și complex al constituirii normei supradialectale unice, proces care se va accentua în epoca formării națiunii și a limbii naționale și care se desăvârșește și astăzi.

Limba slavonă a fost introdusă, prin intermediul preoților și călugărilor bulgari în cancelariile domnești și în biserici. Ea s-a format ca limbă de cult datorită activității lui Chiril și Metodiu. Cele mai vechi mărturii scrise în limba slavonă au fost descoperite pe teritoriul Dobrogei: *Inscripția din anul 943* din localitatea Mircea-Vodă și *Inscripțiile de la Murfatlar* (a doua jumătate a secolului X – prima jumătate a secolului XI). Inscripția din 943 poate fi considerată primul izvor istoriografic autohton. Alături de limba slavonă, și limba latină a fost o importantă limbă de cult, ea fiind introdusă în Transilvania în secolul al XI-lea, mai întâi ca limbă a cultului catolic, iar apoi și a cancelariei voievodale și a celor orășenești. Din Transilvania, limba latină s-a extins și în Moldova și Țara Românească, începând cu secolul al XIII-lea, fiind utilizată în cancelariile domnești încă din secolul al XIV-lea, mai ales ca limbă a relațiilor diplomatice cu țările catolice. Limba română a început să fie utilizată în scris din ultimele decenii ale

secolului al XV-lea (pentru care există informații indirecte), primul text păstrat fiind *Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung* (1521).

Ca limbi diplomatice și literare au mai fost folosite: polona, germana, italiana, greaca și rusa. Prin intermediul limbii slavone au fost făcute cunoscute numeroase valori literare bizantine și scrieri ale slavilor de sud. Copiștii români au difuzat operele patristice, texte cu caracter filozofico-religios, moral, juridic și literar.

Primele scrieri originale în limba slavonă au un caracter religios. Astfel, *Nicodim* e autorul a două scrisori cu conținut religios și copistul celui mai vechi manuscris slavon datat din Țările Române, *Tetraevanghelul* din 1404 – 1405. Puțin mai târziu, *Filotei*, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân, compune câteva imnuri religioase, numite *Pripeale*. Cel mai însemnat scriitor religios din această perioadă este Grigore Țambalac, spirit european, aparținând deopotrivă literaturilor bulgară, sârbă și ruso-ucraineană.

Stabilit, între 1401 – 1404, la Suceava, Grigore Țambalac a rostit aici câteva predici, păstrate în manuscrise slavone. De asemenea, el a compus, în 1402 un text cu caracter hagiografic și istoric, *Mucenicia sfântului Ioan cel Nou*. Această scriere cuprinde, în partea ei finală, și o scurtă cronică a Moldovei.

Limba slavonă a fost folosită și în redactarea unor lucrări cu caracter istoric. De exemplu, diecii din cancelaria lui Ștefan cel Mare au elaborat *Letopisețul de când s-a început Țara Moldovei*, în care au recurs, pentru epoca anterioară și la tradiția folclorică. Continuarea cronicii în timpul urmașilor lui Ștefan cel Mare e confirmată și de celelalte variante păstrate: *Povestirea pe scurt despre domnii Moldovei* și *Cronica moldo-polonă*. Pot fi consemnate și alte scrieri cu caracter diplomatic și istoric: *Scrisoarea lui Ștefan cel Mare către principii străini* – 1475 (în limba italiană) și *Memoriul lui Vlad Țepeș către Matei Corvin*, redactat în limba latină de Radu Grămaticul, la 11 februarie 1462.

NEAGOE BASARAB

Una dintre cele mai reprezentative scrieri în limba slavonă e *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, operă literară de certe valori expresive și, în același timp, o adevărată enciclopedie moral-politică, foilosofică și pedagogică, redactată de Neagoe Basarab în ultimii ani ai domniei sale. Păstrate fragmentar, într-un manuscris slavon contemporan, traduse în limba română în secolul al XVII-lea,

Învățăturile... cuprind, în prima parte, extrase din *Vechiul și Noul Testament*. Partea a doua cuprinde, în 13 capitole, texte cu caracter moral și religios. *Învățăturile* ne apar și ca o confesiune sinceră, o rostire fundamentală despre rosturile și adevărurile vieții. Scrierea are un caracter testamentar, de inițiere, ea e menită să pregătească omul deplin, capabil să conducă pe alții, dar și să se conducă pe sine. Cu un profund caracter renașcentist și umanist această operă are similitudini cu lucrarea îl *principe*, de N. Machiavelli. Codul moral care ni se oferă e dominat de credința creștină, care îl ferește pe om de rătăcirii și excese. Domnitorul trebuie, în viziunea lui Neagoe Basarab, să-l aibă ca model moral pe Iisus.

Sunt de remarcat din partea a doua, un discurs funebru sub forma unei scrisori, capitolele despre raporturile cu supușii, comportarea la petrecerile de la curte, despre arta militară, judecăți etc.

Aici, Neagoe Basarab subliniază ideea spiritului de dreptate care trebuie să călăuzească pe conducătorul politic, alegerea demnitarilor trebuind să se facă conform meritelor personale. De asemenea, impresionează elogiul rațiunii, ca și capitolele închinat mamei, soției și copiilor, marcate de lirism și de trăirea afectivă intensă a autorului.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie – valori expresive

După cum se știe, Țările Române s-au aflat în neconținut contact nu numai cu țările vecine și, până în 1453, cu Bizanțul, ai cărui continuatori în plan politico-diplomatic și spiritual artistic s-au considerat domnii români, unii căsătoriți cu prințese bizantine, ca Ștefan cel Mare – ci și cu țările Europei centrale și apusene, de unde au iradiat marile idei și realizări ale Renașterii și Reformei, atât în plan literar, cât și artistic (arhitectură, pictură etc.). De asemenea, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, apoi fiul său Bogdan și contemporanul acestuia, Neagoe Basarab, trimit și primesc solii din Italia sau luptă în cadrul coaliției antiotomane patronate de Papă.

În aceste condiții, secolul al XVI-lea debutează în Țările Române cu o inovație europeană tipic renașcentistă și umanistă, cu consecințe deosebite în plan cultural și literar: introducerea tiparului. La numai șase decenii după invenția lui Guttenberg, Țara Românească se înscrie printre primele centre ale tiparului din Europa Răsăriteană, dând la iveală, prin osteneala meșterului tipograf muntenegrean Macarie și a

ucenicilor săi de la Târgoviște, primele cărți de cult în limba slavonă, atât pentru români, cât și pentru popoarele slave învecinate.

Cea mai importantă operă literară românească din secolele XVI-XVII, și una dintre cele mai reprezentative pentru întreaga literatură de expresie slavonă, ce poate sta cu îndreptățire alături de scrierile similare renascentiste ale epocii este *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Theodosie*, operă literară de certă valoare artistică și, în același timp, o adevărată enciclopedie morală, politică, cu valențe filosofice și pedagogice, o sinteză a mentalității și experienței românești din evul mediu, scrisă (sau dictată) de Neagoe Basarab în ultimii ani ai domniei și ai vieții sale.

Fiu de domn, adoptat de puternica familie de boieri a Craioveștilor, ucenic al fostului patriarh al Constantinopolului și mitropolit al Țării Românești, Nifon al II-lea, Neagoe Basarab a domnit între anii 1512 și 1521. Era, se crede, unul dintre cei mai culți oameni ai epocii sale. El a fost, totodată, cel care a ctitorit catedrala de la Curtea de Argeș, o adevărată capodoperă arhitecturală.

Dimitrie Ciurezu îl caracterizează pe Neagoe Basarab în următorii termeni: „Era destoinic în luptă. Într-un rând a bătut pe Mircea, fiul lui Mihnea cel Rău, la Cotmeana, în Argeș. Când a luat domnia, iar a avut luptă cu Vlăduți voievod și iarăși cu Mircea, care venea din Ardeal. Mai târziu, în mai 1516, s-a mai bătut cu un «domnișor» care venea tot de acolo. Pe urmă a făcut pace cu ungurii la 1517 și a hotărnicit țara spre partea oltenească în 1520. Era om cu multă evlavie către cele sfinte. Nimeni ca dânsul n-a făcut atâtea fapte smerite. A adus moaștele sfântului Nifon și a făcut rugăciuni de iertare pentru Radu Voievod cu care se certase dânsul. A zidit biserici și mănăstiri iar dărnicia lui s-a simțit larg pretutindeni, la toți creștinii de la Sfântul Munte, din Macedonia, Grecia, Ierusalim, Sinai și Constantinopol. A fost și un bun mânuitor al condeii, scriind prea frumoase învățături pentru fiul său Theodosie și cuvântări pline de jale la moartea feciorilor lui. S-a îngrijit de a tipărit cu mult gust o Evanghelie în limba slavonă în anul 1512. Doamnă i-a fost Milița-Despina, de neam sârbesc; feciori: Theodosie, Petru și Ioan; iar fete: Anghelina, Stana și Ruxandra. Soarta neamului său a fost însă plină de durere, murindu-i copii prea de timpuriu”.

Se poate afirma că Neagoe Basarab este expresia integrală a profilului moral și a valorilor intelectuale ale poporului român din

veacul de mijloc. Contemporan cu cei mai de seamă gânditori ai Renașterii (Erasmus din Rotterdam, Luther, Machiavelli), Neagoe Basarab nu le este deloc inferior, cel puțin în intensitatea patosului moral și al suflului umanist al operei.

Învățăturile reprezintă una din marile cărți ale literaturii europene din veacul al XVI-lea. Hașdeu aprecia că „Neagoe Basarab, acest Marc-Aureliu al Țării Românești, principe artist și filosof, care ne face a privi cu uimire, ca o epocă excepțională de pace și cultură în mijlocul unei întunecoase furtune de mai mulți secolii scurtul interval dintre anii 1512 – 1521”.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie nu au fost considerate, la început, cea mai însemnată operă a literaturii române în limba slavonă sau chiar a literaturii române vechi. La minimalizarea lor, un rol însemnat l-a avut în special teoria nefericită a „inautenticității”, care susținea că *învățăturile* au fost scrise cu mult timp după moartea lui Neagoe Basarab, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, sau chiar în secolul al XVII-lea, de către un călugăr ignorant în treburile „lumești”, care a atribuit opera unui domn celebru, fapt ce trebuia să-i dea o mai mare importanță. D. Russo, P.P. Panaitescu, și alții, care au susținut această teorie, considerau opera o compilație puțin originală, alcătuită în cea mai mare parte din extrase luate din scriitori bizantini – prin intermediare slavone – și din scriitori slavi. Ultimele cercetări care au analizat sub multiple aspecte personalitatea lui Neagoe, problema autenticității, structura literară a operei și tehnica folosirii izvoarelor, au demonstrat categoric falsitatea teoriei lui Russo și a adepților săi.

S-a arătat astfel nu numai că toată argumentarea neautenticității sau a caracterului haotic al compoziției literare este subredă, prăbușindu-se în fața unei critici serioase, dar și că procedeele prin care Neagoe a ales și îmbinat părțile extrase din izvoare dovedesc gustul său literar și îndemânarea de a clădi, chiar și cu aceste cărămizi străine, îmbinate însă cu întinse porțiuni absolut originale, un edificiu unitar, armonios, străbătut de aceleași idei, de același spirit.

Învățăturile lui Neagoe Basarab au fost scrise în limba slavonă între anii 1517 și 1521. Versiunea slavonă originală se păstrează într-un singur manuscris, copiat în Țara Românească, probabil chiar în cancelaria lui Neagoe, pentru uzul personal al domnului sau pentru

una din marile mănăstiri ale țării. Oricum, așa cum dovedesc filigranele hârtiei, manuscrisul este contemporan cu domnul a cărui operă o conține. Nu se știe în ce împrejurări, manuscrisul a ajuns în secolul al XIX-lea în mâinile unui fotograf bulgar, care l-a vândut Bibliotecii Naționale din Sofia, unde se păstrează până astăzi.

Versiunea slavonă a fost tradusă, în cea mai mare parte, în greaca bizantină, probabil în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Demostene Russo presupunea că traducătorul e cunoscutul cărturar grec Matei al Mirelor. Vesiunea grecească se păstrează într-un singur manuscris la mănăstirea Dionisiu de la Athos. Versiunea greacă conține întreagă partea a doua a *învățăturilor*, cu excepția capitolului VI și a câtorva fragmente din alte capitole, lăsate la o parte de traducător din diferite motive. Partea întâi, care este mai mult o antologie de texte, n-a fost tradusă, sau nu s-a păstrat.

Vesriunea românească a *învățăturilor* a fost realizată la mijlocul secolului al XVII-lea de pe manuscrisul slavon păstrat acum la Sofia. Această versiune este singura care ni s-a păstrat complet. Din compararea ei cu originalul slavon, se poate constata fidelitatea și eleganța traducerii. Limba română din *învățăături* este una din culmile la care a ajuns limba literară în epoca veche, iar fraza are o ritmică și o armonie de o incontestabilă muzicalitate și plasticitate. Autorul acestei traduceri este, după toate probabilitățile, Udriște Năsturel.

Cel mai vechi manuscris în care ni s-a păstrat integral textul versiunii românești a *învățăturilor* a aparținut domnului Țării Românești, Ștefan Cantacuzino. Versiunea românească a fost editată pentru prima oară la București, în 1843, sub titlul *învățăturile bunului și credinciosului domn al Țării Românești Neagoe Basarab către fiul său Teodosie Voievod*. Această ediție a fost reprodusă cu litere latine de Nicolae Iorga la Vălenii de Munte, în anul 1910.

Iorga structurează însă eronat lucrarea, în unsprezece părți, în loc de două, câte sunt în manuscrise și în tipăritura din 1843. Învățăturile cuprind, în prima lor parte, o antologie cu comentarii „ad usum filii Theodosii”, cu fragmente extrase din *Vechiul Testament*, din *Noul Testament*, din viața lui Constantin cel Mare, alcătuită de Eftimie al Târnovei după izvoare bizantine, după omiliile lui Ioan Hrisostomul și Efrem Sirul, ca și din romanul *Varlaam și Ioasaf*.

Partea a doua cuprinde treisprezece capitole într-o anumită măsură antologate – din *Umiliința* lui Simeon monahul, *Alexandria*,

Scara lui Ioan Climax și din alte texte de edificare morală. Capitolul trei din partea a doua este de fapt cea dintâi creație oratorică propriu-zisă a literaturii române. Capitolele cinci, șase și șapte sunt consacrate raporturilor dintre domn, boieri și supuși, cu sublinierea spiritului de dreptate ce trebuie să călăuzească pe conducătorul politic, alegerea domnitorilor făcându-se nu atât după rang, cât după meritele personale. Impresionează în mod cu totul deosebit elogiul minții treze, al raționalității, ca și capitolele consacrate mamei, soției și copiilor, marcate de lirism, de un fior evocator extrem de pregnant, în care izvoarele livești sunt completate în modul cel mai emoționant de trăirea personală a autorului, ce-și presimte sfârșitul prematur.

Cheia de boltă a cărții o constituie capitolul VIII, *învățătură a lui Neagoe Voievod către fiu-său Theodosie voievod și către alți domni, către toți, pentru solii și pentru războaie*, cel mai vibrant capitol, un fel de chintesență a gândirii politice, diplomatice și militare românești din acea epocă și de mai târziu, având numeroase analogii cu îl *principe* al lui Machiavelli, scris cam în aceeași perioadă, în anul 1513. În deplină consonanță cu experiența predecesorilor săi și a sa proprie, Neagoe Basarab, adevărat principe umanist, teoretizează importanța diplomației în soluționarea conflictelor, războiul de apărare, singurul legitim, impunându-se numai în cazul atacului armat.

Capitolele VII și VIII ne înfățișează pe moralist, dar și pe cugetătorul politic profund. Ceea ce trebuie reținut ca element comun este profunda undă de umanitate, spiritul de dreptate, modestia și totodată dârzenia de neînfrânt, atunci când e vorba de a apăra independența și demnitatea țării și a domniei. Puține literaturi se pânândri – în momentul acela și chiar mai târziu – cu o expresie atât de sintetică, de clară, echilibrată și sugestivă, a ethosului și a complexului de valori ale poporului ce le-a născut.

Începând cu *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* se poate urmări modul în care omul își creează o imagine despre sine și despre viața sa, o imagine cu sorți de autenticitate și de adevăr ontologic.

Suntem, de fapt, în primii ani ai secolului al XVI-lea, când, în literatura noastră se rostește o întrebare tulburătoare, cu larg ecou în scrierile de mai târziu: „Ce este omul în împărăția lumii acesteia trecătoare?”. Vorbele lui Neagoe Basarab instituie o neliniște, o neliniște rodnică, benefică, pe al cărei traiect se vor înscrie atâtea

pagini strălucite de literatură veche: „Ce este omul, repetă, împreună cu prorocul, Neagoe, de ai făcut atâtea măririi pentru dânsul? Soarele, luna, stelele, văzduhul, vântul și ploaia, pământul și marea sunt, toate, tocmite și rânduie în slujba omului”. Într-o ierarhie a universului, așa cum este el conceput în cartea lui Neagoe, ființa umană are un loc privilegiat; singurul lucru care-l „micșorează” este moartea.

Scrisă spre sfârșitul vieții lui Neagoe, cartea reprezintă un ultim popas meditativ. Răstimpul alcătuirii ei a oferit șansa împărtășirii limpezirilor fundamentale în legătură cu viața și moartea, la care putea ajunge un domn și, în același timp, un om de o înzestrare deosebită din veacul al XVI-lea.

Sfaturile propriu-zise, „pentru multe și bogate lucruri care sunt domnilor folositoare de sufletu’ și vrednice de cinstea și pohfala domniei”, sunt precedate, în prima parte a cărții, de cugetări asupra vieții și morții, întemeiate pe o foarte vastă experiență livrescă. Viața atât de lesne trecătoare a omului este pândită la tot pasul de „amarnica moarte”, în fața căreia oamenii devin egali, dincolo de toate granițele care i-au despărțit în viață. Perspectiva morții are implicată povăța stăruitoare de bună chivernisire a scurtului răgaz terestru: „Să fim în toate lucrurile desăvârșiți... Minte cea întreagă și curăția să iubim... și într-alte bunătăți în toate să lăcuim”.

Meditând la fragilitatea și labilitatea ființei umane, Neagoe nu proiectează speranțele omului într-un spațiu transcendent, ci, dimpotrivă, pledează pentru mobilizarea pleneră a energiilor umane în vederea dobândirii desăvârșirii, dar aici, pe pământ. Aceasta este, de altfel, marea lecție morală a cărții lui Neagoe Basarab.

Desăvârșirea propusă vizează valorile durabile, opuse acelor perisabile; bogățiile de tot felul, aurul și argintul nu pot asigura izbăvirea omului, de aceea atenția autorului se îndreaptă statornic spre „judecată, mintea cea întreagă și alte fapte bune”.

Învățăturile lui Neagoe Basarab este o carte străbătută de neliniștea interogațiilor cu privire la soarta omului, o carte care stăruie asupra solicitării active a individului, șansa supraviețuirii fiind și în acest caz fapta, semn și dovadă a trecerii, cu folos și dăruire, prin viață. Alternativa suflet-trup este grăitoare pentru separația între valorile perisabile ale existenței și cele perene ale spiritului. Opțiunea pentru cele din urmă trebuie să dobândească adeziunea tuturor oamenilor – împărați și boieri, împărătese și jupănese, bătrâni și tineri; fiecare,

subliniază autorul, trebuie „să-și îmbrace mintea în haine împărătești și să șadă în carătă naltă și luminată”.

Modelele alegorice la care apelează în demonstrarea superiorității spiritului Neagoe sunt, rând pe rând, furnica, lupul, pardosul, privighetoarea și inorogul. În planul aceleiași alegorii, măgura înaltă semnifică sensul aspirației celei mai nobile a omului – aceea de înălțare a gândului și cugetului său îndrăzneț: „Somnul cel mult îngroașă gândul, iar privigherea îl suptie”, scrie Neagoe, o cugetare semnificativă tot în contextul aspirației către desăvârșire a ființei.

Este vorba, aici, de asumarea lucidă a existenței, de căutarea unor puncte de sprijin, de nevoia unor certitudini și permanențe, dobândite printr-o viață spirituală activă, în cursul căreia ființa umană să-și găsească propria sa cumpănă morală. Aceasta cu atât mai mult cu cât Theodosie este pregătit pentru viața de pe pământ. Se pot deci considera *învățăturile* ca un elogiu al minții, al statorniciei și al rațiunii.

Meditând asupra labilității condiției umane, erudiția biblică în demonstrarea fragilității ființei umane, departe de a urmări un scop în sine, este menită să dea un plus de consistență solicitărilor pe care scrierea le formulează. Echivalentul literar al angoasei provocate de teroarea morții e găsit într-un text din Ioan Hrisostomul: „Și toți câți suntem împărați, domni, boieri și slugi, veniți și căutați în mormânturi și vedeți ce vă faceți și vă cutremurați! Veniți și voi, cei ce aveți griji și vrajbe unul pre altul, și căutați de vedeți cum vă răsițiți, și vă împăcați. Caută cu tot de-adinsul în mormânt și vezi pre cei ce zac acolo într-însul și cunoaște care au fost împărați și care sunt oase de domn. Vezi groaznicul și înfricoșatul chip și față a oaselor și zi dar: care au fost oase de împărat și care sunt oase de domn, sau care au fost boiariu, sau care au fost slugă, sau bogat sau sărac, sau bătrân sau tânăr, sau care au fost harap și care au fost frumos? Au doar nu sunt toți plini de îmuțiciune?...”

Cariera îndelungată și prodigioasă a textelor lui Ioan Hrisostomul în literatura europeană face cu atât mai prețioase paginile cărții lui Neagoe Basarab, pagini bântuite de același răspuns: „Dar acum, după toate, ce mai gândești să mai câștigi? N-ai ce mai câștiga, fără numai moartea...”. Demn de subliniat e faptul că *învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* pătrund în literatura noastră, într-o adânc resimțită trăire și aleasă expresie, unul din cele mai

caracteristice texte având în centru motivul nestatorniciei sorții și a fragilității destinului uman.

Idealul de viață pe care-l propune cartea vizează valorile clasice: măsura, cumpătarea, echilibrul. Dar ceea ce ilustrul fondator al mănăstirii de la Curtea de Argeș consideră mai cu seamă important să proclame este îndemnul la faptă, căruia i-a răspuns cu strălucire domnitorul însuși. Acesta este, de altfel, și sensul *învățăturilor*, text menit să fie un îndreptar de viață practică și nicidecum un compendiu de promisiuni pentru viața de apoi. Această carte cu caracter testamentar este una dintre cele mai de seamă scrieri parenetice ale timpului din literatura europeană.

Elaborate cu aproape o jumătate de mileniu în urmă, *învățăturile* ne dezvăluie în autorul lor un scriitor și un cugetător temeinic, ce-și orientează permanent gândurile înspre soarta fiului său și a celorlalți urmași. Înspre destinul țării și al supușilor săi. Fiul este îndemnat în primul rând la credință în Dumnezeu, pentru că, așa cum spune Neagoe Basarab, lucrurile acestei lumi sunt vremelnice, efemere, nestatornice, de o cu totul relativă însemnătate morală, existențială și gnoseologică.

Pregătindu-l pentru domnie, Neagoe îl sfătuiește pe fiul său cum trebuie să se comporte ca domnitor, cum să primească soli, cum să poarte războaiele, cum să facă judecată, cum să înalțe în ranguri sau cum să se îngrijească de supușii săi. Își îndeamnă, de asemenea, fiul să nu-și părăsească țara în vremuri de urgie, „că și eu însumi am fost pribeag, pentru aceia vă spui că iaste trai și hrană cu nevoie pribegia, și ești de toți oamenii dosădit... Pentr-aceia să nu faci așa, că mai bună este moartea cu cinste decât viața cu amar și ocară. Nu fireți ca pasărea ceea ce se cheamă cucu, care-și dă ouăle de le clocesc alte păsări și-i scot pui, ci fiți ca șoimul și vă păziți cuibul vostru”.

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie, meditație tulburătoare asupra lumii și autentic îndreptar de comportament moral, de diplomație și artă literară, este o operă literară care îndeamnă și astăzi la lectură și reflecție, o sinteză a mentalității medievale românești, în datele sale fundamentale.

În Moldova, în domeniul istoriografiei, se înregistrează trei cronici în limba slavonă, redactate de Macarie, Eftimie și Azarie.

Macarie scrie, din însărcinarea lui Petru Rareș, *Cronica Moldovei* între 1527 – 1551 expunând evenimente ale domniilor lui Bogdan III,

Ștefăniță și, mai ales, Petru Rareș. Tonul cronică capătă accente de elogiu, mai ales în fragmentele consacrate lui Petru Rareș. În contextul acelei epoci, Macarie realizează, în cadrul narațiunii istorice, și memorialistică, apelând și la propriile amintiri.

Ucenicul lui Macarie, egumenul Eftimie a continuat, din ordinul lui Alexandru Lăpușneanu, *Cronica Moldovei*, relatând evenimente din a 2-a domnie a lui Petru Rareș, ale fiilor acestuia și primii ani ai domniei lui Alexandru Lăpușneanu. Eftimie a fost influențat în bună măsură de stilul lui Macarie, textul său fiind unul simplu și mai accesibil.

Azarie continuă *Cronica Moldovei*, ducând relatarea evenimentelor până la venirea pe tron, în 1574, a lui Petru Șchiopul. Astfel se încheie etapa istoriografiei în limba slavonă, ea fiind reluată sporadic, mai ales în timpul domniei lui Mihai Viteazul.

În această epocă se înregistrează două orientări. Prima e cea a umaniștilor și renașcentiștilor de limbă latină și italiană, formați mai ales în Occident. A doua orientare e legată de Reformă și constă în trecerea treptată la limba română ca limbă a culturii și a literaturii. În cadrul primei orientări, trebuie amintită activitatea lui Nicolaus Olahus (N. Valahul: 1493 – 1568), născut la Sibiu într-o familie înrudită cu domnii Țării Românești. N. Olahus a învățat la Oradea și a fost, rând pe rând, secretar episcopal și regal, episcop, primat al Ungariei și regent. Stabilite un timp în Țările de Jos, Nicolaus Olahus intră în legătură cu umaniștii vremii, mai ales cu Erasmus din Rotterdam. Nicolaus Olahus scrie mai multe poeme în limba latină și greacă, precum și trei opere cu caracter istoric și geografic.

Cea mai importantă operă de acest gen este *Hungaria* (1536), care cuprinde în mare parte o descriere a tuturor provinciilor vechii Dacii locuite de români: Țara Românească, Moldova și Țara Someșului, Țara Crișurilor și Țara Timișului. Nicolaus Olahus afirmă, pe baza propriilor observații, a izvoarelor scrise și a vestigiilor arheologice, originea romană și unitatea limbii și a poporului român: „Moldovenii au aceeași limbă, obiceiuri și religie ca și muntenii... Limba lor și a celorlalți români a fost cândva romană, ca unii ce sunt colonii romani... Românii, se spune că sunt colonii romani. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba română. Monede romane se găsesc multe în acel loc și ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părțile acestea”.

Nicolaus Olahus e, astfel, un precursor al cronicarilor moldoveni, al lui Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir și al corifeilor Școlii Ardelene, care au dus mai departe, cu noi argumente, ideea originii latine și a unității limbii și poporului român.

O altă figură de alură renescentistă e Despot-vodă (Ioan Iacob Heraclide), domn între 1561 – 1563, care a căutat să se identifice cu interesele poporului român, în lupta antiotomană. Într-o proclamație către moldoveni, el afirmă: „și cu aceasta ne vom face cunoscuți lumii întregi ca adevărați romani și coborâtori din aceia”. Personalitatea lui Despot-vodă a rămas în istoria culturii și literaturii române și prin înființarea Școlii Latine (Schola latina) de la Cotnari, condusă de umanistul german Johann Sommer.

Începuturile scrisului în limba română

Problema apariției scrisului în literatura română și a circumstanțelor care au generat acest fenomen cultural nu a fost complet elucidată. Unii cercetători susțin că apariția scrisului în limba română s-ar explica exclusiv prin factorii interni, ca urmare a stadiului de dezvoltare a societății românești feudale. Alți cercetători au pus apariția primelor texte în limba română în legătură cu anumiți factori exteriori (influența mișcărilor husite, secolul al XV-lea; influența luteranismului, secolul XVI). Chiar dacă în secolele XIV și XV limba oficială a cultului și administrației în Țările Române era limba slavonă, se poate presupune că în actuala perioadă, înainte de anul 1521, data primului text românesc păstrat (*Scrisoarea lui Neacșu*) s-a scris, sporadic, în limba română, din nevoi comerciale sau particulare; astfel, în scriptele municipalității Sibiului e menționată și suma de un florin plătită în 1495 unui preot român pentru redactarea unei scrisori în limba română. De asemenea, în 1485 e menționat jurământul omagial al lui Ștefan cel Mare de la Colomeea, care ar fi fost tradus în limba latină din limba română.

Dacă apariția scrisului în limba română poate fi explicată printr-o serie de factori interni (dezvoltarea economiei de mărfuri, dezvoltarea boierimii, decăderea culturii slavone etc.), pentru traducerea cărților religioase în limba română un rol important a avut-o mișcarea husită, care a determinat, în viziunea lui Nicolae Iorga, traducerea textelor maramureșene (rotacizante).

Din secolul al XVI-lea provin aproape 200 de texte literare și neliterare, semn că limba română pătrunde în cele mai diverse

sectoare ale vieții sociale (administrativ, politic, juridic etc.). Înainte de textele lui Coresi, există informații despre câteva tipărituri în limba română: *Evanghelia*, *Apostolul* (1532), *Catehismul lutheran* (1544, Sibiu), *Evangheliarul slavo-român* (Sibiu).

Textele rotacizante (numite așa după fenomenul fonetic al rotacismului) sau *textele maramureșene* (după locul unde au fost scrise) sunt niște traduceri rămase în manuscris; e vorba de Codicele Voronețian (care cuprinde *Faptele Apostolilor* și trei epistole sobornicești), *Psaltirea Scheiană*, *Psaltirea Voronețiană* și *Psaltirea Hurmuzachi*. Aceste texte au fost traduse, se pare datorită influenței husitismului, a lutheranismului și calvinismului, care afirmau ideea oficerii serviciului divin în limba poporului. Alți cercetători atribuie un rol important acestor traduceri cauzelor interne (necesitatea instruirii preoților). Limbajul acestor texte prezintă fenomenul rotacismului: în cuvintele de origine latină **n** intervocalic se transformă în **r**: lumiră, fire (tine), rugăciure (rugăciune). Aceste texte sunt, după expresia lui N. Cartoian „prime și timide zări de lumină în pâcla slavonismului”.

Primul text scris în limba română e *Scrisoarea boierului Neacșu din Câmpulung* către judele Brașovului Hans Benkner (1521) și face parte din seria celor 120 de scrisori cu caracter neliterar din secolul al XVI-lea elaborate în limba română, ce reprezintă dovezi incontestabile ale folosirii acestui mijloc de comunicare în scris și într-o epocă anterioară. Celelalte scrieri care atestă generalizarea scrisului în limba română sunt texte literare, cărți religioase sau cărți populare. *Scrisoarea lui Neacșu* a fost descoperită în arhivele brașovene și publicată de Nicolae Iorga în 1909. Datând din 29 sau 30 iunie 1521, *Scrisoarea* îl înștiințează pe primarul Brașovului despre pregătirile turcilor pentru atacarea Transilvaniei și Brașovului. Această scrisoare deține deopotrivă o valoare documentară și literară. Chiar dacă se mai păstrează, din limba slavonă, formulele de adresare și de încheiere, ca și câteva cuvinte (i pak-iarăși; zadespre), totuși *Scrisoarea* e redactată într-o limbă română curată, expresivă, apropiată de limba română de azi. Lexicul scrisorii este predominant latin, iar structura morfologică și sintactică, forma concisă și clară de comunicare a mesajului indică anumite virtuți ale limbii române care se vor cristaliza în literatura secolului următor, dar indică și o anumită experiență a scrisului în limba română.

Palia de la Orăștie

Spațiul traducerilor în limba română a cărților religioase a fost pregătit de o activitate cărturărească îndelungată în limba salvonă; existau, în acea epocă, români care cunoșteau foarte bine și limba lor maternă, dar și limba cărților de cult religios, în speță slavona. Aceste traduceri au avut un caracter mai degrabă ocazional și au fost determinate de scopuri didactice, pentru a facilita învățarea limbii slavone sau, dimpotrivă, a celei române, și într-o foarte mică măsură au urmărit scopuri de propagandă religioasă.

În acest sens, se poate spune că primele noastre texte, modeste, așa cum erau, reprezintă faptul de cultură cel mai important din acea perioadă. Răspândirea cărților în limba română se datorează unei influențe străine, și anume mișcărilor reformatoare, protestante, care pătrund în Transilvania mai ales sub forma luteranismului, a calvinismului sau a husitismului.

Propaganda calvină a făcut posibilă și apariția *Paliei de la Orăștie* din anul 1582. Această operă ocupă un loc aparte în literatura română veche și în evoluția scrisului românesc din secolul al XVI-lea; ea se remarcă prin frumusețea limbii, care capătă în această carte mlădiere, acuratețe și vigoare expresivă care nu se găsesc în traducerile anterioare ei. Un veac și mai bine de frământări și de căutări a unor forme lingvistice pentru limba română a avut drept rezultat crearea unei atmosfere lexicale și gramaticale apte să transpună în limba română textele Sfintei Scripturi.

După cum se știe, diaconul Coresi tipărise numai *Noul Testament*, cele patru *Evangelii*, *Faptele* (și *Scrisorile apostolilor*). Era firesc ca atenția cărturarilor români ai epocii să se îndrepte și către *Vechiul Testament*, care formează fundamentul pe care se sprijină *Noul Testament*, alcătuind împreună *Biblia*. Cartea intitulată *Palia* (cuvânt desemnând *Vechiul Testament*) a fost publicată la Orăștie în anul 1582 de către fiul diaconului Coresi, Șerban Coresi, și de tovarășul său, Mărian diacul. *Palia* cuprinde, în fapt, primele două cărți al *Vechiului Testament*, *Creațiunea* și *Ieșirea*, sau, cum spun traducătorii, în cuvintele slavone, *Bitia* și *Izvodul*.

Prima carte, al cărei original încă nu s-a găsit în literatura bizantină, a dat naștere la unele discuții. Ea conține un fel de crestomație cu locuri alese din primele cărți ale *Vechiului Testament*, cu unele apocrife (de exemplu judecățile lui Soloman despre Satanail)

și cu explicația simbolisticii acestor locuri în care alcătuitorul vede tabloul vieții pământești a lui Hristos.

A doua carte este un fel de prescurtare a *Vechiului Testament*, cu mai multe abateri de la textul biblic, la care se adaugă numeroase legende și texte apocrife. Această carte a servit ca fundament pentru cronicile bizantine, după care trece în spațiul cultural slav, de unde va deveni cunoscută și românilor.

Palia de la Orăștie nu are însă nimic în comun cu aceste două palii; ea este pur și simplu o traducere, mai mult sau mai puțin fidelă, a primelor două cărți canonice din *Vechiul Testament*: *Facerea și Ieșirea*. *Palia de la Orăștie* s-a tipărit, după cum se spune în prefață, cu cheltuiala lui Francisc Gesty (*Gesti Ferenc*), „ales hotnogiul Ardealului și Țării Ungurești, lăcuițoriu în Deva”. Traducătorii au în fruntea lor pe episcopul Mihail Tordași și sunt în număr de patru: Ștefan Herce, Zacan Efrem, Peștișel Moisi și Archirie.

În prefață, ni se spune că traducătorii, văzând cum „toate limbile înfloresc într-o cuvintele sfinte ale lui Dumnezeu” și că „numai noi românii nu le avem pre limba noastră, cu mare muncă scoasem den limbă jidovească și grecească și sârbească pre limba românească”.

Faptul că această carte se adresează românilor în general și nu are o finalitate propagandistică se desprinde din declarația celor doi tipografi, declarație care e situată la sfârșitul introducerii: „Eu, Șerban dracu’, meșterul mare a tiparelor și cu Marian diac... dându în mâna noastră ceste cărți, cetindu-și ne plăcură și le-am scris voo, români să le cetiți...”

Cu privire la originalul traducerii, M. Gaster, judecând după titlul cărților (*Bâtie și Isvod*), care sunt slavonești, credea că *Palia de la Orăștie* a fost tradusă după *Biblia* slavonă. N. Iorga și O. Densusianu înclinau să creadă în afirmația din prefață, după care *Palia* ar fi fost tradusă din ebraică, greacă și slavonă, fiecare dintre traducători având rolul lor de a traduce dintr-o limbă pe care o cunoștea. Iosif Popovici, în *Analele Academiei Române* (1911), a emis opinia că *Palia de la Orăștie* a avut ca original *Vechiul Testament* în limba maghiară apărut în anul 1511. În sprijinul acestei ipoteze, cercetătorul aduce și câteva dovezi de ordin lingvistic.

Independent de studiul lui Iosif Popovici, Mario Roques, în anul 1913, susține aceeași ipoteză, pe care o dezvoltă în prefața textului *Facrii*, publicat de el în anul 1925. Textul *Vechiului Testament* unguresc

a fost tradus și tipărit de un elev al lui Melanchton, Gaspar Heltai, pastor, tipograf și autor de cărți de la Cluj.

Mario Roques, bazându-se pe faptul că *Biblia* în slavonă este tradusă în întregime abia în secolul al XV-lea (*Biblia mitropolitului Ghenadie*) și se tipărește abia în anul 1581 (*la Ostrov*), adică în anul când a fost pusă sub tipar *Palia de la Orăștie*, arată și inadecvările în ceea ce privește prefața *Paliei* cu aceea a *Paliei* din Ostrog și semnalează mai multe maghiarisme în textul românesc și unele terminații ungurești ale unor nume proprii. Se pot aminti unii termeni lexicali precum *șpan* (supraveghetor), *târnaț* (piața din fața templului), *iliș* (merinde) etc.

Colaționarea unor fragmente din prefața *Paliei* și din textul și adnotațiile ei cu *Pentateucul*, scos în anul 1551 de către Gaspar Heltai, acela după care se traduce și *Molitvenicul* lui Coresi de la 1564, i-a dat posibilitatea cercetătorilor să ajungă la concluzia că acest *Pentateuc* a servit ca original al *Paliei de la Orăștie*. Autorii traducerii au avut, în afară de textul în limba maghiară și un text latinesc al *Vulgatei*, într-o ediție corectată, asemănătoare cu aceea publicată de Luca Osiander la Tübingen.

Traducătorii *Paliei*, din care unii erau, probabil, chiar unguri, cunoșteau bine limba română, dar și limba de atunci a cărților de cult, slavona, căci și această traducere conține mai multe cuvinte slave și arhaisme. Iată un fragment din *Palie*, din care reiese fraza destul de cursivă, cu unele mici poticneli: „La început făcu Dumnezeu ceriul și pământul. Iar pământul era pustiu: și în deșert, și întâlnearec spre adânc; și duhul Domnului se purta spre apă. Și zise Dumnezeu: fie lumină: și fu lumină. Și despărți Dumnezeu lumina de întuneric și chemă lumina zio, și întunericul noapte și fu dentru seară și dentru demânează zioa dentăiu”.

Impreciziile, ca și unele stângăcii („spre „în loc de „deasupra”, „de la „în loc de „de „etc.) nu îngreunează, însă, prea mult înțelesul textului, limitând doar într-un anumit fel interpretarea sa. De asemenea, au fost evitate, în mare măsură, particularitățile tălmăcitorilor bănățeni.

De altfel, intenția traducătorilor a fost de a arăta că *Vechiul Testament* conține multe „basmе” (adică pilde, parabole, mituri) folositoare din perspectivă morală și religioasă, pe care, cine nu le citește „nemică slavele lui Dumnezeu nu poate ști...”, însă acești

traducători au reușit să tălmăcească doar cele două cărți amintite. Aceste opere reprezintă „începătura a toate făpturile” și „cum au adus afară Dumnezeu prin Moisi israelitenii den țara Egiptului”.

Palia de la Orăștie este o operă foarte importantă în ceea ce privește normarea, consolidarea și unificarea limbii scrise. În comparație cu textele coresiene, fraza curgea mai limpede, sau cel puțin așa ni se pare nouă astăzi, după trecerea anilor. Există, astfel, unele construcții sintactice care se impun prin lapidaritate și cursivitate: „Fericit omul carele n-au mersu în sfatul necuraților și în calea păcătoșilor n-au stătut, și prescaunul ucigașilor n-au șezut”.

Prin expresivitatea traducerii, prin limba ei pitorească și plastică, nu lipsită de armonie, *Palia de la Orăștie* are, pentru limba română cam aceeași însemnătate ca și *Biblia* tradusă de Luther pentru limba germană. Ea a avut cea mai mare difuzare și a rămas aproape singurul text al Sfintei Scripturi până în secolul XX. Pe de altă parte, traducătorii au știut să folosească achizițiile, experiențele lingvistice al înaintașilor, pentru a nimeri cuvinte expresive, care înfioară fantezia și deșteaptă simțirea, plăsmuind o viziune morală și literară cu totul proprie.

Tipăriturile lui Coresi

Opera traducătorilor din Maramureș a așa-numitelor texte rotacizante este, într-un anumit fel, preambulul unei mișcări românești mai generale. Cu totul altfel se arată a fi activitatea vastă și consecventă a publicării cărților românești în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, activitate ce va fi coordonată și realizată mai ales de diaconul Coresi, la Brașov.

Răspândirea tipăriturilor religioase de la Brașov în toată Transilvania, în Moldova și în Țara Românească face ca această activitate să însemne începutul biruinței limbii poporului în cultura românească a evului mediu. Este vorba, de altfel, de un moment care se regăsește în istoria a aproape tuturor țărilor europene: momentul înlocuirii limbii oficiale, de cancelarie sau cult, cu limba vie a poporului, adică pătrunderea elementelor sociale, populare în cultura feudală.

Inițiativa scrisului în limba română, dar și aceea a tipăririi cărților religioase în limba poporului aparțin românilor, și nu sașilor sau maghiarilor, cum s-a crezut la început și anume chiar păturilor orășenești, rămase ortodoxe.

Activitatea tipografiei în limba română condusă la Braşov de Coresi se explică în mare parte prin legăturile acestui centru meşteşugăresc şi comercial cu Ţara Românească şi cu Moldova. Publicarea cărţilor religioase în limba română nu poate fi însă privită doar ca o problemă de pură istorie ardeleană; ea se leagă de istoria Ţării Româneşti şi, în parte, şi de istoria Moldovei.

De asemenea, se poate afirma că nu este deloc întâmplător că dintre toate oraşele ardelenelor româneşti, acela în care s-a dezvoltat în forme consecvente şi mai importante răspândirea cărţii româneşti în a doua jumătate a secolului al XVII-lea a fost Braşovul.

Aceasta înseamnă că principalul centru al revoluţiei culturale din acea vreme a fost un centru interromânesc, un centru de legătură între cele trei ţări româneşti. Tipografia condusă de Coresi a fost adusă la Braşov din Ţara Românească. Coresi era un meşter tipograf din Ţara Românească şi se poate afirma, dacă ţinem cont de poziţia economică şi socială a Braşovului din acea vreme, că tipăriturile lui Coresi au fost destinate atât unei circulaţii regionale, cât şi uneia mai largi care să cuprindă toate ţările române.

În cadrul relaţiilor multiple şi variate dintre oraşul Braşov şi Ţara Românească în secolul al XVI-lea, o importanţă deosebită o are cartierul românesc al Scheilor Braşovului, ca un centru bogat, protejat de Ţara Românească şi de Moldova, cu o comunitate ortodoxă interesată în legăturile comerciale, diplomatice şi religioase cu aceste două ţări.

Diaconul Coresi era un tipograf ce aparţinea spaţiului tipografic muntean. El îşi făcuse ucenicia la tipografia slavonă din Târgovişte, este, aşadar, urmaşul tipografilor sârbi aşezaţi în Ţara Românească. Trecerea lui din Ţara Românească la Braşov a însemnat totodată şi trecerea de la tiparul slavon la cel românesc, ceea ce conferă acestei probleme o importanţă şi o semnificaţie deosebite. Venit la Braşov cu permisiunea domnilor români, păstrat din cauza unor interese materiale, religioase şi culturale locale, Coresi a desfăşurat o operă de pionierat în cadrul tiparului în limba română.

Pe de altă parte, istoricii care au văzut că în activitatea tipografiei lui Coresi se întâlnesc şi influenţe ale gândirii religioase ale Reformei, alături de fundamentul ortodox al celor mai multe cărţi ale sale, au concluzionat că tipograful lucra numai la comandă, indiferent de cuprinsul cărţilor editate, fără să înţeleagă că în această mixtură de

credințe se oglindesc de fapt fazele confruntării spirituale dintre ortodocși și luterani.

Patronajul săsesc luteran asupra cărților tipărite de Coresi este o altă problemă departe de a fi fost clarificată. Este foarte adevărat că o parte din aceste cărți poartă indicația că s-au publicat „din porunca” judeului sas al Brașovului, Johannes Benkner. Dar se poate remarca faptul că și prima carte a lui Coresi ieșită de sub teascurile tipografiei sale la Brașov în 1556 – 1557, *Octoihul mic*, a fost scrisă tot la porunca aceluiași jude al Brașovului. Totuși, această carte este o carte liturgică religioasă, scrisă în limba slavonă.

Și alte cărți în limba slavonă publicate de către Coresi la Brașov, alături de cele în limba română, cuprind „porunca” aceluiași jude sas; acesta e cazul, de pildă, al *Evangheliarului slavonesc* tipărit în anul 1562. Pe de altă parte, nu toate cărțile publicate în tipografia lui Coresi sunt puse sub patronajul judeului orășenesc.

Psaltirea românească din anul 1570, o lucrare care a avut un rol esențial în introducerea limbii române în serviciul religios, este lipsită de acea mențiune a județului. În această carte, Coresi însuși se adresează cititorilor: „Eu, diaconul Coresi, deaca văzuiu că mai toate limbile au cuvântul lui Dumnezeu în limba lor, numai noi, rumânii, n-avăm... drept aceala, frații mei preuților, scrisu-v-am aceste Psaltire cu otveat, de-am scos din Psaltirea sârbească pre limba românească, să fie de înțelegătură”.

Se poate extrege de aici concluzia că tipografia era independentă de sfatul orășenesc luteran al Brașovului, de vreme ce tipărea cărți slavonești și ortodoxe, precum și cărți fără indicarea numelui judeului. De altfel, proprietarul preselor și al literelor era, încă din timpul când tipografia se afla în Țara Românească, meșterul tipograf. Tipografia a trecut, desigur, prin cumpărare, de la Dimitrie Liubavici la Oprea logofătul și de la acesta la Coresi diaconul, fostul său ajutor.

Legăturile tipografiei lui Coresi cu comunitatea orășenească din Schei sunt dovedite și de multe alte informații. În cronica bisericii românești din Schei se revendică, pentru preoții de acolo, publicarea cărților religioase și slavone din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, iar colaborarea acestor preoți la traducerea și tipărirea cărților coresiene este consemnată în prefețele lor.

Pe de altă parte, din anumite documente inedite reiese și mai

clar această colaborare a tipografiei cu orășenii români din Schei. Coresi, precum se știe, venise de la Târgoviște, dar, așezându-se la Brașov, a fost nevoit să-și caute acolo colaboratori la o muncă pe care nu o putea realiza de unul singur. Așadar, tipograful român și nu municipalitatea orașului posedă tipografia. Tipografia lui Coresi și cărțile tipărite de el n-au fost ale municipalității luterane, ci ale meșterului venit din Țara Românească. Luteranii nu puteau deci impune meșterului tipograf să tipărească orice fel de texte, ele nu se puteau tipări decât cu consimțământul lui.

Cărțile tipărite de Coresi la Brașov au fost publicate pentru biserica română. În aceste condiții patronul său nu putea fi decât biserica română de acolo. Adevărații patroni ai lui Coresi, cei care l-au chemat și l-au ținut apoi la Brașov, au fost conducătorii comunității orășenești din suburbia românească a Scheiului Brașovului, care erau totodată patronii bisericii lor din acel centru orășenesc.

Cu alte cuvinte, rezultă de aici că preoții reprezentanți ai comunității orășenești sunt cei care au luat inițiativa tipăririi cărților, atât a celor românești, cât și a celor slavone, în tipografia condusă de Coresi. Ei l-au chemat la Brașov pentru nevoile întregii Transilvanii ortodoxe și, de fapt, ei sunt adevărații patroni ai lui Coresi.

Tipărirea cărților românești în Transilvania în veacul al XVI-lea corespunde cu epoca introducerii și înfloririi Reformei religioase luterane la sași și la unguri în această provincie. Astfel, reforma luterană pătrunsese în Ardeal în anul 1519, prin intermediul negustorilor sași care luaseră parte la târgul din Leipzig și care aduseseră cu ei la întoarcere cărțile lui Luther. În anul 1522 mai mulți tineri sași, care studiaseră la universitatea din Wittenberg și audiaseră aici prelegerile lui Luther, răspândesc între concetățenii lor ideile marelui reformator german.

Așa după cum se știe, reforma proclama ideea traducerii cărților religioase în limba poporului. Reiese de aici că tipărirea primelor cărți bisericești în limba română, tocmai în această perioadă nu poate fi independentă de curentul Reformei, dezvoltat în această epocă în Transilvania. Cu toate acestea, se poate considera că publicarea cărților bisericești, deși favorizată de curentul Reformei, s-a realizat în cadrul bisericii ortodoxe, din inițiativa populară românească.

Argumentul cel mai temeinic care arată că biserica din Schei nu a trecut la luteranism este constatarea că scrierile tipărite de Coresi, de

elevii și de colaboratorii săi nu sunt, luate în bloc, cărți luterane, ci, dimpotrivă, cărți ortodoxe. Acesta este faptul esențial care arată că opera de introducere a limbii române în biserică nu a fost patronată și nici inițiată de luterani sau de calvini, ci trebuie socotită ca o operă de inițiativă românească, ortodoxă, o pagină de istorie internă.

O analiză mai amănunțită a producției tipografice este în măsură să limpezească acest aspect; astfel, din treizeci și cinci de cărți tipărite de Coresi și de ceilalți tipografi români din Transilvania între anii 1557 și 1588, douăzeci și trei sunt scrise în limba slavonă, trei sunt slavo-române, pe care le putem socoti prin esența lor ortodoxe și nouă sunt românești. Cu alte cuvinte, majoritatea cărților tipărite sunt în limba slavonă, ceea ce este o dovadă că tipografia lui Coresi era în slujba ortodocșilor și că păstra tradiția medievală, alături de tendințele de înnoire.

Dintre cele nouă cărți în limba română, șase sunt în modul cel mai sigur ortodoxe. Niciuna dintre aceste cărți nu conține vreo aluzie în legătură cu Reforma. Mai mult, una dintre ele cuprinde chiar câteva pasaje polemice la adresa spiritului reformei, pasaje rămase neobservate mult timp.

În *Evanghelia românească cu învățăături*, tipărită de Coresi în anul 1581, în *Predoslovie*, după ce se arată că această carte trebuie păstrată neschimbată „nici să adaugă, nici să ia nemica”, se face aluzie la împrejurările bisericești de atunci, care impun o mai mare apărare a credinței.

Cazania a doua a lui Coresi din anul 1581 este o traducere după *Cazania slavonă* tipărită în Ucraina, în anul 1569 de către tipograful Ivan Feodorov. Chiar o parte din introducere, cu atacurile împotriva Reformei religioase, se regăsește în ediția slavonă amintită. În ceea ce privește editarea celorlalte trei cărți religioase, în care recunoaștem influența Reformei, una este *Palia de la Orăștie*, tipărită în anul 1582 din inițiativa lui Mihai Tordași, episcopul român calvin, după cum arată introducerea. Mai rămân doar două cărți românești având influențe vădite ale Reformei religioase: prima este *Catehismul (Întrebare creștinească)*, a doua, *Evanghelia cu învățătură*, urmată, în același volum, de *Molitvenic*, tipărite la Brașov de Coresi în anul 1564.

Despre *Catehism*, care ridică unele probleme speciale, se poate spune că această carte, deși tradusă din limba maghiară, după un catehism luteran, totuși cuprinde *Simbolul credinței*, așadar dogmele

fundamentale, nu după textul folosit, ci o traducere separată, după un text slav, ortodox. Editorul a vrut să arate prin aceasta că se menține pe terenul dogmei și al modelelor ortodoxe.

Pe de altă parte, *Evanghelia cu învățături* de la 1564 a fost publicată, în mod deosebit de celelalte cărți, ca o comandă a unui nobil maghiar. S-a dovedit însă că această carte a fost tradusă din limba maghiară, prin intermediul unui text slavon. *Evanghelia cu învățături* a însemnat, cum au observat, de fapt, istoricii literari, o evoluție în ceea ce privește tehnica tiparului. Ea este singura tipăritură coresiiană românească în care s-au utilizat litere mici, cu care până atunci s-au imprimat în mod exclusiv cărți slavone.

Vorbind despre locul pe care îl ocupă *Evanghelia cu învățături* în evoluția limbii și a literaturii române vechi, Nicolae Sulică remarcă faptul că reacția cea mai puternică produsă la Brașov împotriva propagandei protestante ar fi fost tocmai *Cazania ortodoxă*, tipărită de Coresi. După P.P. Panaitescu, traducătorul și editorul român ar fi adăugat la textul inițial pasaje care accentuau tendința antiprotestantă a acestui text, subliniindu-se astfel și mai mult caracterul ortodox al *Cazaniei* lui Coresi.

La fel și *Molitvenicul*, care este, în fapt, anexa *Evangheliei cu învățături*, prezintă cam același compromis între Reformă și ortodoxie. Aceste cărți fac, așadar, impresia că rezultă din concesii reciproce între ortodoxie și luteranism, din care reiese un text intermediar, oarecum eterogen, cu elemente din ambele credințe. Se observă însă destul de bine că textele luterane nu au putut fi impuse fără a se trece prin filtrul credinței ortodoxe.

Chiar dacă facem abstracție de cele două cărți analizate, care și ele sunt mai aproape de ortodoxie decât de Reformă, rămâne cert faptul că în tipografia lui Coresi s-au publicat cu mult mai multe cărți ortodoxe în limba română. Acesta este, în fond, faptul esențial: majoritatea cărților editate nu erau ale bisericii luterane sau calvine, ci ale ortodocșilor, nu erau nici măcar destinate românilor din Transilvania, ci întregului popor român.

Catehismul (Întrebare creștinească), cu elemente ale Reformei, este dedicat mitropolitului Efrem al Ungrovlahiei. *Evanghelia cu învățături*, tipărită în limba română în anul 1581, a fost tradusă după un text slavon, trimis cu acest scop de la Târgoviște la Brașov de către Serafim, mitropolitul muntean.

În acest sens, de pildă, în fruntea *Evangeliei în românește* se arată că traducerea din limba slavonă în română s-a efectuat cu aprobarea mitropolitului Țării Românești. Biserica română și ocârmuirea statelor feudale ale Moldovei și Țării Românești au aprobat și au sprijinit totodată tipărirea cărților bisericești în limba poporului. Este, de altminteri, stabilit că traducerea și tipărirea cărților bisericești în limba poporului este o operă general românească în secolul al XVI-lea.

Românii s-au folosit ca îndemn și pildă pentru întreprinderile lor culturale, de existența curentului luteran și calvin din Transilvania, ca să ia și ei inițiativa traducerii cărților religioase în limba română. Un curent popular s-a impus în biserică; românii au tradus și au tipărit aceste cărți cu forțele lor, cu tiparul lor, adus la Brașov din Țara Românească, traducând din slavonește, dar păstrând religia ortodoxă.

Diaconul Coresi venise la Brașov de la Târgoviște, de unde a adus tipografia cu litere slavone, dar el a păstrat mereu legături strânse cu Țara Românească. Domnia și biserica din Țara Românească exercitau un control strict asupra tipăririi cărților bisericești comandate la Brașov. Tipografia lui Coresi rămăsese, măcar în privința unora dintre cărțile publicate, sub controlul bisericii ortodoxe din Țara Românească. Ea lucra la comenzi din această țară, era, așadar, un instrument al difuzării cărții în toate țările românești și opera ei culturală le privește pe toate trei.

Catehismul, care cuprinde expunerea credinței religioase în întrebări și răspunsuri, este o carte de o deosebită însemnătate pentru studiul influențelor străine, exterioare, asupra începuturilor scrisului în limba română. Se admitea, în general, că prima carte tipărită în limba română, în atelierul lui Coresi de la Brașov, a fost *întrebare creștinească*, un catehism nedatat, dar considerat ca fiind tipărit în anul 1559. După Al. Procopovici, titlul *Catehismului* coresian ar dovedi originea sa husită, și nu luterană, a arhetipului. Numai husiții și-au intitulat catehismele „întrebare”.

Totuși, prima carte, în limba slavonă, tipărită de Coresi la Brașov a fost *Octoiul mic* din 1557, iar *întrebarea creștinească* nu este o carte pur luterană, ci, mai curând, un compromis între credința ortodoxă și Reformă, în care baza credinței, Crezul, este formula ortodoxă.

Prima carte românească tipărită de Coresi a fost *Evangelia*,

carte care, prin trimiterile la liturghie, în limba slavonă, ale diferitelor fragmente, este în mod certă o carte pur ortodoxă. În ceea ce privește *Catehismul*, pe care îl putem considera a doua carte tipărită în limba română ieșită de sub teascurile lui Coresi, el este, într-un anumit sens, rezultatul unei presiuni exercitate de municipalitatea luterană a Brașovului asupra românilor, la care aceștia s-au împotrivit.

Cea mai importantă carte tipărită de Coresi, din punctul de vedere al introducerii limbii române în biserică este *Liturghierul românesc*, carte tipărită în anul 1570. Aceasta este tradusă din limba slavonă, dovadă fiind topica textului românesc și numeroasele cuvinte și fragmente de frază slavone care au rămas în textul traducerii.

Se poate afirma, însă, că limba română literară a *Liturghierului* din anul 1570 este mult mai puțin arhaică decât aceea a cărților românești tipărite de Coresi după manuscrisele maramureșene. Este evident că pentru tipărirea *Liturghierului*, Coresi, dar și patronii săi din Șcheii Brașovului, au utilizat o traducere nouă, executată în mod special pentru tipărirea acestei cărți. De altfel, tipărirea *Liturghierului* reprezenta pe atunci o inovație în ritualul bisericii ortodoxe.

După *Evangeliiarul* slavon tipărit în anul 1562, începând cu 1568, timp de aproape 15 ani tiparul coresian este ocupat cu editarea cărților de ritual în limba slavonă. Aceste cărți slavonești aveau o răspândire mai mare decât cele tipărite în limba română. Nu numai că unele dintre ele au apărut în două sau chiar trei ediții, precum în cazul *Evangeliei*, tipărită, succesiv, în anii 1562, 1579 și 1583, dar alături de Coresi mai lucrau, în Transilvania, și alți tipografi la imprimarea de cărți în limba română pentru românii ortodocși.

În această ambianță de întoarcere spre valorile ortodoxiei, a apărut în anul 1581 ultima tipăritură românească a lui Coresi, *Cartea cu învățătură* (*Cazania*), ca un fel de reacție împotriva vâlvei pe care o stârnise între românii ortodocși *Cazania*, însoțită de *Molitvenicul* cu tendințe și intenții reformatoare, din anul 1564.

Se poate spune că un loc cu totul aparte în cadrul textelor coresiene îl ocupă *Pravila*, ce se leagă de literatura dreptului canonic, și din care s-a descoperit un fragment de douăsprezece foi într-un codex al muzeului din satul Ieud.

După cum se poate observa, au existat în secolul al XVI-lea mai multe centre culturale unde s-au tradus în limba română principalele cărți de cult, dar și o serie de texte apocrife, din nordul Ardealului, din

Maramureș, de unde provin traducerile din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cunoscute și sub numele de „texte rotacizante”.

Cărțile tipărite de către Coresi și de ucenicii săi în a doua jumătate a secolului al XVI-lea nu cunosc acest fenomen fonetic al rotacismului. Coresi a avut, fără îndoială, la îndemână manuscrisele maramureșene, pe care le-a supus la o foarte atentă revizuire lingvistică, prin înlocuirea tuturor elementelor fonetice și lexicale care se deosebesc de limba vorbită din nordul Munteniei și din sud-estul Ardealului.

În acest fel, diaconul Coresi și ucenicii săi, prin efortul de revizuire și de muntenizare a textelor maramureșene, au făcut ca tipăriturile lor să fie înțelese de un cerc mai larg de cititori și să constituie totodată fundamentele pe care s-a dezvoltat, într-o evoluție îndelungată, limba română literară actuală. La bazele limbii române literare stă, așadar, graiul din nordul Munteniei și sud-estul Ardealului.

Se poate afirma, cu deplină îndreptățire, că diaconul Coresi realizează o acțiune conștientă de perfecționare a limbii literare, fiind vizate toate domeniile sale. Pe lângă textele preluate, Coresi traduce o serie de texte noi împreună cu ucenicii săi, prin care urmărește să se facă înțeles, să cultive o limbă de circulație transregională.

Aceste texte au fost difuzate în Transilvania, Muntenia, Moldova și au contribuit în mod efectiv la fixarea și consolidarea limbii române literare. De altfel, cercetătorii istoriei literaturii române vechi apreciază că se poate vorbi despre începuturile limbii române literare odată cu apariția tipăriturilor coresiene. Apar, astfel, în tipăriturile lui Coresi câteva dintre trăsăturile definitorii ale limbii literare: o limbă mai îngrijită, mai accesibilă, de circulație mai largă, depășind cu mult granițele lingvistice ale unei regiuni.

Pe de altă parte, cărțile lui Coresi au avut o circulație mult mai largă decât avuseseră traducerile maramureșene, care se copiau cu destulă dificultate manual. Tipăriturile coresiene, răspândite în toate regiunile românești, au dus cu ele peste tot graiul muntean, pe care l-au impus prin intermediul autorității cărților religioase. În acest fel, Coresi, valorificând potențialitățile lingvistice ale graiului din sud-estul Ardealului și din Țara Românească, a îndeplinit, fără să bănuiască, o operă de o importanță cu totul deosebită în cultura și literatura română, fundamentând limba română literară.

Coresi ne apare astăzi într-o lumină semnificativă, edificatoare;

el este un reprezentant al clasei orășenești, un meșteșugar ce a militat, prin activitatea sa tipografică, la înlocuirea treptată a limbii oficiale bisericești cu limba poporului.

Importanța tipăriturilor lui Coresi

Alături de Neagoe Basarab, diaconul Coresi ne apare ca una din personalitățile cele mai însemnate ale secolului al XVI-lea. El nu a fost un simplu meșter tipograf, ci un adevărat întemeietor în cultura și literatura noastră veche.

Cele mai vechi tipărituri în limba română apar la Sibiu, sub îndrumarea lui Filip Moldoveanu: un *Catehism Lutheran* (1544) și un *Evangeliiar* (1546 – 1554). Activitatea tipografică e continuată de diaconul Coresi la Brașov. După un *Catehism luteran* în limba română, apărut în 1559 sub titlul *întrebare creștinească*, Coresi și ucenicii lui tipăresc în limba română *Evangeliiarul* (1561), *Apostolul* (1563), *Evangeliiarul comentat* (sau *Cazania*, 1564 și 1581), *Molitvenicul* (1564), *Liturghierul* (1570) *Psaltirea* (1570), *Psaltirea slavo-română* (1577), *Pravila* (1570 – 1580).

Activitatea tipografică a lui Coresi va fi continuată de fiul său, Șerban Coresi, care va tipări *Palia* (*Vechiul Testament*) de la Orăștie.

În prefața *Catehismului* din 1559, Coresi își justifică oarecum demersul, arătând că nu e, în paginile sale, „alte nemică, ce numai ce-au propovăduit sfinții apostoli și sfinții părinți”, și că a vrut „să înțeleagă toți oamenii cine-s rumâni creștini”.

Chiar dacă a folosit în activitatea sa textele rotacizante, Coresi a supus traducerile maramureșene la o serioasă revizuire lingvistică, înlocuind acele elemente (fonetice și lexicale) care se deosebesc de limba vorbită în nordul Munteniei și sud-estul Transilvaniei. Prin munca sa de revizuire, de înlăturare a elementelor – dialectale, Coresi a făcut ca tipăriturile sale să fie înțelese de un cerc mai larg de cititori și să constituie fundamentul pe care s-a dezvoltat și consolidat apoi limba română literară.

Față de limbajul textelor rotacizante, limba tipăriturilor lui Coresi e mai puțin arhaică, iar trăsăturile regionale sunt mai puțin marcate. Această variantă lingvistică are la bază graiul din regiunea Târgoviște-Brașov și se va impune ca limbă literară.

Lipsa rotacismului, folosirea unor forme morfologice mai simple, imitarea redusă a frazei slavone-constituie elemente de progres pentru această epocă.

În toată activitatea tipografică a lui Coresi e vizibilă preocuparea pentru perfecționarea limbii ca modalitate de comunicare. Coresi are, pe de altă parte, conștiința că se adresează tuturor românilor. Vocabularul textelor sale e mai bogat, expresivitatea și claritatea limbii sunt calități dominante.

De asemenea, predosloviile sau postfețele cărților sale conțin idei valoroase pentru această vreme, astfel forma limbii române literare prinde pentru prima dată contur în scrierile sale.

În legătură cu *originea limbii române literare* s-au emis următoarele ipoteze:

a) unii cercetători afirmă că apariția limbii române literare ar fi anterioară apariției scrisului în limba română, ei considerând creațiile folclorice ca aparținând limbii române literare. Chiar dacă limbajul creațiilor populare are la bază limba comună a întregului popor, totuși, spre deosebire de creațiile literare culte, care se realizează pe baza limbii literare, creațiile populare se realizează în unul dintre dialectele limbii române, având un caracter regional.

b) După părerea altor cercetători (Iorgu Iordan, de exemplu) limba română literară s-ar fi format abia în perioada constituirii națiunii și a statului român (a doua jumătate a secolului al XIX-lea): „Varianta literară a unei limbi se ivește odată cu începerea națiunii sau, mai precis, începuturile limbii literare sunt legate de începuturile transformării poporului în națiune” (I. Iordan).

În ciuda acestei afirmații, se poate afirma că și înainte de secolul al XIX-lea a existat o tendință de unitate și stabilitate a limbii literare.

c) o a treia poziție metodologică propune ipoteza cea mai plauzibilă, care plasează formarea limbii române literare în secolul al XVI-lea, având ca punct de plecare activitatea diaconului Coresi. La baza limbii tipăriturilor coresiene se află graiul din sud-estul Ardealului și din Țara Românească. De la apariția tipăriturilor lui Coresi începe procesul îndelungat și complex al constituirii normei supradialectale unice, proces ce se va accentua în epoca formării națiunii.

Cărțile populare în literatura română

Cărțile populare românești sunt cuprinse în manuscrise și tipărituri care se întind cronologic pe o foarte îndelungată perioadă de timp.

Pentru începutul aceste literaturi în limba română, cu anumite

caracteristici cu totul speciale, pot fi consemnate cele mai vechi manuscrise de cărți populare, datând de la sfârșitul secolului al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea. Aceste cărți populare s-au păstrat până în vremea noastră, strânse în așa-numitele „codice”, compuse din scrieri populare diverse (*Codex Sturdzanus, Codex Negoianus, Codicele Teodorescu, Codicele Marțian, Codicele de la Cohalm* etc.).

Aceste manuscrise cuprind cele mai vechi copii de cărți populare și au fost scrise în Transilvania, ceea ce a constituit un indiciu foarte important asupra locului unde s-a început tradiția românească a cărților populare. S-au produs, de asemenea, diferite clasificări și valorizări ale acestor scrieri cu un cuprins foarte diferit. Dacă adoptăm tipologia propusă de N. Cartoian, se poate spune că se impune, ca gen literar deosebit, gruparea legendelor apocaliptice, adică scrierile apocrife (necunoscute de biserică), cu privire la lumea de apoi, soarta sufletelor oamenilor după moarte etc.

O a doua serie de cărți populare este compusă din vieți de sfinți, cu caracter apocrif. N. Cartoian le cuprinde sub titulatura de „literatură hagiografică”. Cu toate acestea, „literatura hagiografică”, așa-numitele „vieți ale sfinților” formează o literatură religioasă recunoscută și patronată de biserică, așadar nu poate intra cu totul în capitolul „cărților populare” apocrife, chiar dacă unele din viețile de sfinți au un caracter legendar, intrând în compunerea lor o doză însemnată de fabulos și de mister, ele nefiind în totalitate recunoscute de biserica ortodoxă.

Legenda, sau măcar „rugăciunea” Sfântului Sisinie (Sisoe), dar și cea a sfintei Vineri (Paraschiva) au, în popor, în evul mediu un rol și o finalitate de exorcizare. Astfel, cine le citește, le recită sau măcar le ține asupra sa este ferit de amăgirile și de loviturile diavolului și ale puterilor infernale. În literatura română apar, de timpuriu, încă din secolul al XVI-lea, alături de cărțile fundamentale ale bisericii, alături de textele biblice apocrife și legendele hagiografice. Acest gen literar cu totul aparte se leagă prin multe și trainice filiații de literatura religioasă canonică și făcea odinioară parte din ritualul cultului ortodox. Aceste legende, care s-au desfășurat din colecțiile vieților de sfinți, au circulat intens în masele largi ale cititorilor din acele timpuri și au lăsat urme care dăinuiesc până astăzi în fibrele cele mai adânci ale sufletului popular.

Substanța care face obiectul acestor legende hagiografice se poate grupa în două mari clase: vieți de martiri și vieți de asceți. Prima tipologie este reprezentată de marii iluminați, care, în vremurile de prigonire, au preferat să îndure torturi, chinurile morții, suferințe atroce decât să-și abjure credința. În vremurile în care creștinismul era încă într-o confruntare acerbă cu păgânismul, nu era posibil ca societatea creștină să nu înțeleagă ce pilde putea oferi forța morală a acestor eroice jertfiri de viață pentru noua credință. Patimile celor mai mulți martiri s-au păstrat însă pe cale orală.

După ce Constantin cel Mare impune creștinismul ca religie de stat în tot cuprinsul imperiului roman, epoca martirilor se încheie și atenția bisericii este îndreptată spre o altă formă a eroismului vieții religioase: ascetismul.

Sfântul vremurilor noi este acum ascetul; acesta, retras departe de zvonurile și larma lumii, în solitudinea pustiei ducea o luptă acerbă împotriva deșertăciunilor lumii, pentru eliberarea cugetului de patimile trupului și de toate ispitele amăgitoare pe care le întinde Duhul întunericului spre a periclita mântuirea. Pe de altă parte, biserica și creștinătatea au privit întotdeauna cu o admirație pioasă viața acestor asceți, a acestor oameni care excelau printr-o artă a renunțării. Ei erau socotiți oameni inspirați de Dumnezeu, și, în împrejurări dificile, li se cerea mereu sprijinul. Trupul lor era chiar socotit ca făcător de minuni și după moarte, și nu o dată moaștele sfinților au săvârșit astfel de miracole. Asceții sunt, așadar, protagoniștii celei de a doua clase de legende hagiografice.

Cercetătorii au stabilit cu o oarecare precizie că marea majoritate a legendelor hagiografice au fost concepute în secolul al VI-lea. Localitățile în care se păstrau moaștele sfinților deveniseră, de altfel, centre de pelerinaj pentru întreaga creștinătate. În zilele de comemorare, drumurile care duceau către aceste centre, desemnate adesea sub numele de *strata publica peregrinorum* erau împânzite de convoaie de pelerini, de mulțimi de oameni care erau călăuziți și stăpâniți de dorința de a căpăta îndurarea, mântuirea și ajutorul sfântului, dar și de dorința de a cunoaște viața și minunile lui. Tocmai pentru a satisface curiozitatea pelerinilor s-au alcătuit legendele hagiografice.

În plăsmuirea acestor legende se vădesc două influențe. O influență este reprezentată prin puternicul curent al tradițiilor

populare, care își au originea îndepărtată în relatările martorilor contemporani cu sfântul, dar care, transmise din generație în generație fuseseră în mod inconștient prelucrate de fantezia maselor, de imaginarul colectiv.

Astfel, cadrul istoric și geografic în care s-a derulat viața sfântului s-a estompat treptat, iar în locul acestora imaginația colectivă a maselor populare a creat, din amintiri vagi și din fondul ancestral de legende populare, tipul generic al sfântului, în care a fost amplificată mai ales latura miraculoasă a vieții sale.

Culegând din subtratul popular aceste legende, hagiograful a fost adesea înclinat să accentueze elementul miraculos. Concepția hagiografului despre natura și rolul sfântului a mai putut fi influențată, în afară de tradiția literară a apocrifelor, și de curente filosofice ale timpului, și în special de mistica neoplatoniciană, concepții care pretind că ființa umană, în extazul religios, se poate lepăda de materialitatea trupului, de aspectul său exterior-carnal, se poate desface de tot ceea ce îl leagă de țărână, și că, pătruns de divinitate, poate sta mai presus de legile fizice ale naturii. Ideile misticii neoplatoniciene au influențat concepția pe care creștinătatea veacului al V-lea și al VI-lea și-a format-o despre sfinți.

Pentru hagiograf, sfântul, martir sau ascet, este un fel de cruciat al lui Dumnezeu pe pământ, menit să ducă lupta împotriva păgânismului și a ispitelor acestei lumi efemere. Această concepție despre caracterul divin al sfântului explică introducerea elementului miraculos în substanța legendei hagiografice.

Atunci când intră martirul în arenă și este supus supliciului, se simte din plin puterea divină a mântuitorului, care îl sprijină tot timpul împotriva prigonitorilor săi. De pildă, sfinții Mamas și Iulian sunt osândiți să fie sfâșiați de fiare sălbatice. Aduși în amfiteatru, în ziua hotărâtă pentru supliciu, se dă drumul fiarelor, care își domolesc furia și le ling picioarele. De asemenea, sfântului Roman i se taie limba și totuși, după aceea, el vorbește, proslăvind puterea Mântuitorului.

În manuscrisele slave copiate în Țările Române în secolele XV-XVI, se află expuse numeroase vieți de sfinți, în special cele alcătuite în Bulgaria și în Serbia, de către Eftimie de Tîrnovo și de Constantin Kostenetki, contemporani cu Grigore Țamblac, care scrie într-un stil și într-o formă similară cu aceștia.

Tot Grigore Țamblac este cel care a scris, la porunca lui

Alexandru cel Bun, în anul 1402, *Viața Sfântului Ioan cel Nou*, ale cărui moaște fuseseră aduse de la Cetatea Albă la Suceava. Elementul miraculos intervine și în această legendă care este povestea strădaniei și a smereniei unui negustor care a trăit la începutul secolului al XIV-lea. Sfântul era originar din Trebizonda, port la Marea Neagră, în Asia Mică, pe care Țamblac îl descrie în felul următor: „cetate slăvită și mare, situată la răsărit și aproape de Asiria”.

De acolo străbate marea pe corabia unui italian și ajunge la Cetatea Albă, unde, în urma unor reclamații ale unui italian catolic, este judecat și condamnat de comandantul tătar al cetății și apoi ucis pentru că nu voia să se lepede de credința sa. De altfel, se poate spune că viața sfântului Ioan cel Nou este și singura viață de sfânt compusă în limba slavonă, care s-a păstrat în textul original.

Alte două opere slavone privitoare la ființi din Țara Românească se cunosc sub unele prelucrări târzii în limba română; e vorba de *Viața Sfântului Nicodim*, fondatorul mănăstirilor Vodița și Tismana și *Viața Sfintei Filoftea*, ale cărei moaște au fost aduse la mitropolia din Argeș.

Caracteristicile cele mai importante ale genului hagiografic sunt, pe lângă imunitatea martirilor la torturile cele mai îngrozitoare și un set de elemente miraculoase de ecou folcloric foarte pronunțat. Episoadele miraculoase care alcătuiesc țesătura basmelor populare au fost încorporate în legendele hagiografice.

Lupta voinicului cu balaurul, temă ce apare în străvechiul mit al lui Perseu și al Andromedei, în legenda celtică a lui Tristan și a Isoldei, dar și în alte basme cu caracter popular a dobândit o atât de mare vitalitate și expresivitate încât a influențat și iconografia; astfel, aproape toate icoanele noastre îl înfățișează pe sfântul Gheorghe în luptă cu balaurul. Cele mai importante și mai plastice legende hagiografice sunt tocmai acelea care au valorificat și resursele estetice și etice ale poveștilor populare.

Unele legende hagiografice au fost traduse de timpuriu în literatura noastră sau au fost extrase mai târziu din colecțiile vieților de sfinți, copiate la un loc cu textele populare.

Se mai poate observa că o ediție cu caracter de completitudine a *Vieților de sfinți* a fost tradusă pentru prima oară în limba română de mitropolitul Dosoftei și tipărit la Iași în anul 1682. Legende hagiografice cu caracter întrucâtva popular pătrund în literatura română încă din secolul al XVI-lea. În cel mai vechi manscris de texte

populare (*Codex Sturdzanus*) se găsesc două astfel de legende cu caracter hagiografic, una având un caracter apocrif, *Sfântul Sisinie*, iar cealaltă este desprinsă din colecția de vieți ale sfinților, *Legenda Sfintei Vineri*.

De asemenea, în *Codicele de la Cohalm* apar o serie de legende hagiografice, dintre care una a devenit populară, *Viața Sfântului Alexie*. Chiar și *învățăturile lui Neagoe Basarab* au cuprins între alte materiale și o legendă hagiografică, *Viața Sfântului Constantin*.

În formarea spiritualității românești din evul mediu, literatura cu caracter hagiografic, cu atmosfera ei de misticism și de supranatural, și-a adus o importantă contribuție.

CAPITOLUL II

LITERATURA RELIGIOASĂ ÎN SECOLUL

AL XVII-LEA

Literatura religioasă a secolului al XVII-lea și din prima jumătate a secolului al XVIII-lea a avut un rol deosebit de important în afirmarea limbii române literare. Tipăriturile religioase, prin larga lor difuzare, au impus o anumită formă a limbii române literare. De altfel, în predosloviile cărților de cult (la Varlaam, Simion Ștefan, Dosoftei etc.) există evidente preocupări pentru statutul limbii române și pentru expresivitatea sa.

În această epocă au circulat și numeroase texte apocrife, cărți de înțelepciune sau de îndrumare morală creștină, legende creștine etc. care au avut un puternic ecou în rândul credincioșilor. Apar, de asemenea, și primele scrieri polemice pe teme religioase: N. Milescu, *Manual sau steaua Răsăritului care strălucește în Apus* (tipărit la Paris, în 1669), Varlaam, *Răspunsul împotriva catehismului calvinesc* (1645).

VARLAAM

Una dintre cele mai importante tipărituri din secolul al XVII-lea este *Carte românească de învățătură duminicele peste an și la praznicele împărătești și la sfinți mari* (Cazania – 1643). Din titlul acestei cărți, ca și din prefețe rezultă că scopul lucrării nu e doar acela de consolidare a bisericii românești, ci și unul didactic. *Cazania* cuprinde 74 de predici și se deschide cu câteva versuri (primele versuri românești tipărite), *Stihuri la stema domniei Moldovei*. Prima prefață, *Cuvânt împreună către toată semenția românească*, este o închinare adresată poporului român, în care autorul versiunii românești a *Cazaniei* își mărturisește strădania de a scrie pe înțelesul

tuturor românilor și de a folosi o limbă cât mai aleasă. Autorul e, pe de altă parte, conștient că prin lucrarea sa el oferă „un dar limbii românești”. În prefața a doua, adresată cititorului, Varlaam scoate în relief motivele care l-au îndemnat să redacteze această lucrare: „limba noastră românească... n-are carte pre limba sa” și, de aceea „cu anevoie iaste a înțelege cartea alții limbi”.

Conținutul *Cazaniei* este omiletic (pentru că ea conține predici), liturgic (deoarece cuprinde și evangheliile) și hagiografic (în partea a doua sunt înfățișate și câteva vieți de sfinți).

Există, în cuprinsul *Cazaniei* lui Varlaam și trei compoziții versificate: una la început, alta după prima parte și ultima la sfârșitul cărții. Indiferent că această lucrare a fost tradusă sau compilată, ea reprezintă forma de exprimare cea mai îngrijită a limbii române literare din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Nicolae Iorga afirma că „Varlaam a lăsat toată învățătura câtă o știa și o putea ști și a vorbit pe înțelesul țăranilor săi”.

Din punct de vedere lexical, Varlaam folosește numeroase cuvinte de origine latină, sau expresii compuse cu elemente latine, dintre care unele sunt total dispărute, în timp ce altele există pe arii restrânse, ca arhaisme sau și-au schimbat sensul. Bogăția și varietatea vocabularului *Cazaniei* e ilustrată și de folosirea a numeroase sinonime (de ex.: vendecare/iștelenie/tămăduire).

Versurile lui Varlaam se numără printre primele încercări de versificație tipărite în limba română. Cele trei compoziții versificate ale cazaniei (28 de versuri) reprezintă: un imn de laudă adresat domnitorului, iar celelalte două sunt imnuri cu caracter religios. Versurile sunt lungi, inegale ca dimensiuni și fără ritm, doar cu o rimă feminină, împerecheată. Din punct de vedere al expresivității, mult mai valoroasă e expunerea în proză, unde Varlaam ne oferă pagini autentice de narațiune bine conturată. Limba literară este articulată, bogată și plastică. Expresivitatea textului *Cazaniei* rezultă din caracterul oral al narațiunii, dar și din lirismul unor fragmente.

Limba literară a cărților lui Varlaam și mai ales a *Cazaniei* are un aspect popular cu anumite trăsături regionale, dar și cu unele influențe ale frazei slavone.

Stilul *Cazaniei* se caracterizează prin oralitate, având unele calități artistice, fiind, pe alocuri, retoric și descriptiv sau livresc. Tipărită într-un tiraj mare și în condiții tehnice superioare, *Cazania* a

contribuit într-o măsură considerabilă la procesul de consolidare și unificare a limbii române literare, prin răspândirea ei în toate regiunile locuite de români.

Pe de altă parte, Varlaam avea conștiința unei norme literare a limbii române, pe care el o concepea ca o îmbinare între elementele populare consacrate în Moldova și anumite elemente arhaizante sau arhaice, socotite mai adecvate pentru stilul biblic care trebuie să caracterizeze scrierile religioase.

Cazania lui Varlaam. Aspecte ale limbii și stilului

Cartea românească de învățătură, titlu sub care mai este cunoscută *Cazania* lui Varlaam este opera cea mai populară a întregii noastre literaturi vechi, desigur, din perspectiva difuzării, a răspândirii și cunoașterii ei pe întregul teritoriu național. Cele peste o mie de pagini de text ale *Cazaniei* reprezintă forma cea mai îngrijită de exprimare a limbii române din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Prin cunoașterea aprofundată a limbii române și prin talentul său de orator, Varlaam a reușit să dea, fără nicio îndoială, mai multă expresivitate limbii comune a predecesorilor săi.

În simplitatea sa, *Cartea românească de învățătură* a avut o importanță cu totul aparte în crearea a ceea ce s-ar putea numi primul nostru „stil cărturăresc”, deținând, din această perspectivă, în cultura română, locul *Bibliei* lui Luther în cultura germană.

În acest sens, se poate afirma, cu drept temei, că lucrarea îngrijită de mitropolitul Varlaam este cea mai de seamă scriere din prima jumătate a secolului al XVII-lea, sub raportul contribuției sale la formarea limbii literare, atât prin talentul lingvistic al autorului, care a reușit cel dintâi să scoată limba română de sub tutela limbii slavone, creând, pe o bază populară stilul cărturăresc al limbii române vechi, cât și prin răspândirea de excepție pe care a avut-o, apărând, până în prima jumătate a secolului XX în cincisprezece ediții.

Pe de altă parte, *Cazania* a fost citită de-a lungul a trei secole în biserică, modelând limba vorbită a poporului, din care a făurit, la rândul ei, temelia limbii române literare. Pe bună dreptate, de altfel, Varlaam își prezintă *Cazania* cititorilor ca pe un „dar limbii românești” și o adresează „către toată semenția românească”, aceasta fiind o caracterizare mai bună, mai adecvată și mai profundă decât toate cele care vor fi făcute ulterior.

Cazania este, așadar, un comentariu al evangheliilor, tradus din

izvoare străine, în cea mai mare parte după versiunea slavonă a *Omiliilor* patriarhului Calist, originalul *Cazaniei* venind, probabil, din Ucraina, unde literatura omiletică era în deplină prosperitate în acea perioadă.

Varlaam și-a cules materialul din mai multe surse: „din multe scripturi tălmăcită, din limba slovenească”, după cum afirmă Varlaam încă în titlu; sau, cum scrie în predoslovie, „adunat-am din toți tâlcovnicii Sventei Evanghelii, dascăli bisericii noastre”.

G. Scorpan a semnalat unele părți comune între *Cazania* lui Varlaam și *Cazania* tradusă din limba rusă de Udriște Năsturel în același an la Mănăstirea Govora sau chiar cu *Cazania* lui Coresi publicată în 1851. Confruntând însă similitudinile dintre aceste *Cazanii*, Scorpan concluzionează că textul lui Varlaam apare întotdeauna prelucrat, dar există posibilitatea ca numeroase dintre aceste prelucrări să fi aparținut originalului după care a tradus Varlaam, fiind prematură încercarea de a determina partea lui de contribuție personală.

În opoziție cu *Cazania* lui Coresi, semnificațiile textului evanghelic nu se pierd în subtilități teologice, ci se oferă ascultătorilor predici în care se relatează viețile unor sfinți. În acest fel, importanța literară a acestei scrieri este cu totul deosebită, în timp ce limba lui Varlaam se caracterizează prin vigoare, expresivitate și plasticitate. *Cazania* lui Varlaam este tradusă într-o limbă care, cu toate neajunsurile și inconsecvențele ei, nu prea multe, totuși, este mult mai limpede, mai degajată decât a *Cazaniei* lui Coresi.

De altfel, am putea afirma, cu destulă certitudine, că în puține cazuri strădania autorului versiunii românești a *Cazaniei* din 1643 spre o expunere simplă și de o mai mare claritate s-a concretizat într-o frază artificială, greoaie sau încâlcită. Dint titlul *Cazaniei*, dar și din prefețe, ne dăm seama că autorul nu urmărește numai consolidarea bisericii românești, ci și unele scopuri didactice, moralizatoare, modelatoare și edificatoare în plan etic.

Prima prefață, *Cuvânt împreună către toată semenția românească*, o închinare adresată poporului român de către domnitorul Vasile Lupu, redactată în mod aproape sigur de Varlaam, este importantă pentru că mărturisește deschis străduința autorului de a scrie pe înțelesul tuturor și de a folosi o limbă cât mai aleasă. În prefața a doua, adresată cititorilor, Varlaam arată motivele principale

care l-au determinat să traducă și să publice cartea, deplângând „lipsa dascălilor și-a învățăturii”, deoarece „cât au fost învățând de multă vreme, acum nice atâta nime nu învață”.

Conținutul *Cazaniei* este foarte divers; ea cuprinde predici, evanghelii, vieți ale sfinților. Cele mai multe dintre predici pleacă de la explicarea pasajului evanghelic citit în ziua respectivă și cuprind sfaturi morale de înfrânare a viciilor, îndemnuri de înfrățire și de ajutorare a aproapelui.

Limba *Cazaniei* lui Varlaam este limba populară, pe care cărturarul a deprins-o încă din copilărie în munții Putnei și, mai târziu, ca monah, în preajma mănăstirii Secu. Într-adevăr, scrisul lui Varlaam se citește astăzi cu ușurință și, în același timp, cu plăcere. Limba lui se înfățișează purificată de acele numeroase cuvinte și expresii slave care încă mai încâlceau urzeala limbii române din vechile texte religioase.

În textul lui Varlaam, cuvintele și expresiile slave se întâlnesc destul de rar, la distanțe mari și, înțelese într-o vreme când cultul divin se săvârșea în limba slavă, dau astăzi scrisului lui Varlaam un caracter arhaic de necontestat, mai ales că ele se asociază uneori cu elemente latine, dispărute azi din circulația limbii (exemple: mai chiar, cu sensul de „mai clar”, „curseră”, cu sensul de alergic etc.).

Fraza lui Varlaam, bogată în comparații plastice și pitorești, în expresii de o anume cursivitate, se desfășoară în tipare sintactice care nu se deosebesc cu mult de cele actuale. În prima parte, alături de comparații se remarcă apostrofele, utilizate la comentariile pricopei din evanghelie.

Evocarea vremii împăraților iconoclaști este astfel realizată: „Cum-s iarna vicole și vânturi reci și vremi geroase, decările să îngreuiază oamenii și suntu supărați, în vremea iernii, iar dacă vine primăvara, ei se ușurează de acelea de toate și să veselesc, căce c-au trecut iarna cu gerul și s-au ivit primăvara cu caldul și cu seninul, așa și în vremea de demult au fost vicole și vânturi de scârbe și de dosădzi pre oameni ca și într-o vreme de iarnă, în care vreme împărații cei necredincioși carii strica sfintele icoane și le lepăda diân biserică, în multe chipuri dosădia și muncia pre creștini, pentru să nu se închine sfintelor icoane. Ce iară străluci dulce primăvară și liniște mare într-această zi de astăzi întrucarea ne-am adunat și noi să proznuim și să dăm laudă lui Dumnedeu, căci c-au pierit ereticii și măcitelii ș-au înmulțit sfintele soboară de au întărit închinăciunea sfintelor icoane”.

O imagine complexă și nuanțată a vieții „păcătoase” este realizată prin comparația ei cu fumul („Când petrece omul în fum, atunci-i lăcrămaliză ochii și de iuțimea fumului doru-l ochii și orbăsc; iară deaca lase la văzduh curat și la vreme cu senin de să plimblă pre lângă izvoare de apă curătoare, atunci sunt mai veseli ochii și mai curați și sănătate dobândesc din văzduh curat. Așea și noi, fraților, deaca intrăm în fumul păcatelor lumiei aceștia, întru mâncări fără vreme și în beții, în lăcomia avuției aurului și argintului satelor și a vecinilor, și într-alte pohte de păcate, atunci și nouă foarte lăcrămaliză ochii sufletului nostru, și de iuțimea acelu fum înșelătoriu durere și orbie foarte cumplită rabdă ochii noștri...”

Varlaam descrie un câmp de bătălie în termenii următori: „Ce este frica războiului! Doauă oști stau împotrivă cu arme într-armăți. Sabiile strălucesc, săgețile acopăr soarele. Sângele se varsă pre pământ ca pâraele. Trupurile voinicilor zac ca snopii în vremea secerei”. De asemenea, judecata cea din veac este înfățișată cu o deosebită forță de a plasticiza abstracțiunile morale: „Atunce se va arăta Domnul Iisus Hristos spre nuori, nu pre acestea nuori ce ploa A și întunecă soarele, ce pre acei de aur în toate felurile de vâpsele podobii și frumoși, cu oști de îngeri nenumărați. Și înaintea lui se vor aduna toate limbile și-i va giudeca cum spune Zvânta Evanghelie, pentru căci n-au dat celor lipsiți și celor neavuți”.

Partea a doua a *Cazaniei* cuprinde vieți ale sfinților, ordonate calendaristic, la „praznicele lunilor peste an”, începând cu Simeon Stâlplnicul (1 septembrie) și sfârșind cu tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul (29 august), dar conține și alte versuri, pe motive de largă circulație în epocă, scrise într-o frumoasă și îngrijită limbă românească: „Valuri multe rădică furtuna pre mare / mai vârtos gândul omului întru lucru ce are, / Nu atâta grijă și frica începutului / cât grija și primejdia zvârșitului”.

Varlaam vorbește pe înțelesul tuturor, presărând explicațiile cu interogații retorice și cu îndemnuri morale, fără întorsături savante ale frazei, într-un stil mai degrabă popular, dar obținând, tocmai de aceea, un mare efect emoțional: „Cu adevăr să veselească Dumnedzău de pocăința păcătoșilor, iară dracii să scârbăsc. Și numai cât gândește păcătosul să se scoale din păcate și să se întoarcă la pocăință, atâta-l tâmpină Dumnedzău cu mila sa și-l cuprinde cu agiutoriuul său... De ce te părăsește, păcătoase? Ce te lenești? Ce aștepți? Scoală și tu din

păcatele tale, părăsește și tu faptele cele reale, suspină, lăcrămaliză și tu ca dănsu. Destulu-ți iaste cât ai petrecut în răutăți. Agiunge-ți cât ai făcut voia diavolului. Întoarce-te acum bine de unde ai ieșit. Apropie-te către Dumnedzău, cela ce nu iubea știe perirea păcătosului. Cadzi către mila lui că de mult te așteaptă”.

Varlaam valorifică în lucrarea sa un stil de o mare concizie, fiind, s-ar zice, un adept al rezumatelor memorabile, care se țin minte: „Într-această zvântă evanghelie doao lucruri să arată: întâi, mărturia lui Natanail, ce au mărturisit de Domnul Hristos că iaste fiul lui Dumnedzău și împăratul Israeliteanilor, a doua, cum Domnul Hristos iaste știutoriu gândurilor și inimilor omenești”.

Probabil că talentul expresiv al lui Varlaam nu trebuie cercetat atât în elocință, în rafinamentul și puterea de convingere a predicii, ci în felul popular în care sunt înfățișate chestiunile teologice. Varlaam este, cu siguranță, primul nostru povestitor, ale cărui istorisiri pot fi asemănate, în robustețea și primitivismul lor pline de farmec, cu picturile murale din bisericile medievale românești, unde se întrevăd aceleași episoade din viața sfinților sau aceleași mișcătoare scene ale judecății de apoi.

Jitile din partea a doua a *Cazaniei*, adică biografiile de martiri și de asceți, pasajele cu caracter hagiografic, oferă povestitorului materialul din care se inspirau și pictorii populari, lăsându-le tuturor imaginația destul de liberă în privința detaliilor, a faptelor de mai restrânsă semnificație.

Se vede bine cum Varlaam, o dată realizată legătura dintre motivul religios din predică și evenimentele vieții unui anume sfânt, menite a-l ilustra, nu-și reprimă deloc plăcerea de a povesti și chiar de a imagina unele detalii mai cu tâlc. Chiar în fragmentele structurate în chip evident după modelul retoricii religioase, cu oarecare amploare solemnă și cadență gravă a rostirii, cu inversiuni de efect, cum este acela în care se arată drumul Sfintei Paraschiva în pustie pentru a se lepăda de toate cele lumești, povestirea capătă relief prin prezentarea unor aspecte familiare ascultătorilor, evocate într-un mod familiar, precis, savuros și plastic: „Cine va putea spune trudele și ustenințele ei? Lacrimile, suspinele, închinăciunile, cine le va povesti? Că nu era altul nime acolo să poată vedea faptele ei cele sufletești, numai ochiul Celuia ce vede toate. Nu era ei acolo grijă de pluguri, de boi, nici de cai cu rafturi scumpe, sau de leagene, nici de veșminte și de așternuturi,

nici de mâncări și de mease, nici de casă sau de slujnice, ce numai de curăția sufletului și de răspunsul giudețului ce va să hie și de tâmpinarea marelui său Hristos”.

Aceste jiti sunt, în definitiv niște adevărate basme, iar miracolele din ele au animat desigur imaginația ascultătorilor la fel ca basmele folclorice. Succesul *Cazaniei* se va fi datorat, poate, acestei părți finale, cu caracterul ei ficțional, imaginativ, cu atmosfera sa înălțătoare, dar marcată și de o anume candoare a relatării.

După cum s-a putut vedea în textul citat, în afară de unele particularități fonetice (palatalizarea lui *f*, transformarea lui în *g*, pronunțarea lui *z* ca *dz*) nu se mai găsesc în textul lui Varlaam alte caracteristici ale graiului moldovenesc popular.

Limba *Cazaniei* lui Varlaam este limba română scrisă, așa cum fusese ea statornicită de tipăriturile coresiene, care circulau încă pe vremea sa la Iași. Chiar strădania lui Varlaam de a face abstracție în scris de unele moldovenisme cu care era obișnuit – alături de formele cu „*h*” inițial scrie adesea „*firea*”, „*fiară*” – dovedește truda lui de a-și însuși din tipăriturile coresiene formele muntenesti, care, de fapt, păstrasera mult mai bine fonetismul latin al limbii române.

Cu toate acestea, chiar acest fapt constituie marele merit al lui Varlaam; acela că, scriind pentru întreaga „seminție românească”, cu simțul pentru limba literară în devenire, nu a rupt unitatea spirituală a neamului și nu s-a abătut de la tradiția statornicită cu o jumătate de secol înaintea lui, de Coresi. În acest fel, activitatea de traducător a lui Varlaam reprezintă, în procesul de formare a limbii române literare, un hotărâtor pas înainte, purificând-o de slavonisme și apropiind-o, totodată, de limba vie, a poporului.

Sinteză a normelor și tiparelor limbii române literare din acea epocă, limba lui Varlaam se înfățișează unitară pe plan fonetic, lexical, morfologic și sintactic. Puține la număr și neînsemnate din punct de vedere al funcționalității, inconsecvențele se datoresc nu nesiguranței lui Varlaam în utilizarea limbii române, ci faptului că însăși limba română literară nu era pe deplin configurată, în datele sale fundamentale și în intimitatea structurii sale.

În ceea ce privește lexicul, numeroase slavonisme bisericesti, curente în cărțile religioase românești din veacul al XVI-lea (tipărituri și manuscrise) și din primele decenii ale secolului al XVII-lea (manuscrise) nu apar în scrisul lui Varlaam. Fraza se desfășoară în

general liber, cu o anume naturalețe și spontaneitate, și e mult deosebită față de fraza forțată, artificială a traducerilor românești din secolul al XVI-lea. Nicolae Iorga remarcă „mlădierea unor perioade construite după slavona medievală, care și ea împrumutase țesătura de frază a vechii limbi grecești”. Și acest fapt se explică nu numai prin izvoarele slavone pe care le-a utilizat Varlaam, ci, înainte de toate, prin practica relativ îndelungată pe care o deținea mitropolitul Varlaam în oficierea serviciului divin în slavonă, limba liturgică a bisericii românești din acea epocă.

Pe de altă parte, versurile lui Varlaam se numără printre primele încercări de versificație publicate în limba română. Versurile celor trei compoziții versificate sunt lungi, inegale ca dimensiune și fără ritm, fără o armonie exterioară. *Stihurile la stema domniei Moldovei* sunt foarte edificatoare în această privință: „Deși vedzi cândva sămn groaznic / Să nu te miri când se arată puternic, / Că puternicul puterea-l închipuiaște / Și slăvitul podoaba-l schismează. / Cap de buăr și la domnii moldovenesți / Ca puterea aceii hieri să o socotești. / De unde mari domni spre laudă ș-au făcut cale, / De-acolo și Vasil vodă au ceput lucrurile sale. / Cu învățături ce în țara sa temeliu iaște / Nemuritoriu nume prelume șie zidează”.

Nu se întâlnesc, în aceste stihuri – unele dintre primele publicate în limba română – nici spontaneitate a viziunii, nici imagini poetice de o prea mare plasticitate, și nici abilitate prozodică. Lipsa de originalitate a lui Varlaam se explică și prin faptul că el urmează unele modele străine (slavone și grecești), pe care le transpune în limba română, cu mijloacele de expresie puține de care aceasta dispunea.

În domeniul versificației, Varlaam nu s-a putut ridica la un limbaj cu adevărat poetic, lucru firesc în contextul dat. Versurile sale sunt prozaice, oarecum inexpresive, fără un relief afectiv deosebit. De altfel, era greu să se poată transcrie emoția lirică în acest fel de comentariu, cu totul convențional.

Sub raportul expresivității, mult mai demnă de interes este expunerea epică, în care Varlaam plasticizează, în imagini coerente, o atmosferă, o ambianță specifică, cu ajutorul unui incontestabil dar de povestitor.

De altfel, caracterul literar al limbii *Cazaniei* constă în primul rând în calitățile artistice ale materialului lingvistic manevrat de autor, în fraza aleasă, îngrijită, cizelată, dar și în intenția de a scrie pe

înțelesul tuturor românilor. Pentru aceasta, Varlaam apelează, înainte de toate, la bogăția de modalități de expresie a limbii populare, a graiurilor populare, fără să neglijeze nici limba cărturarilor.

Cazania lui Varlaam a fost cartea românească de învățătură cu cel mai amplu ecou în viața spirituală a poporului român, în decursul secolului al XVII-lea. Ea reprezenta prima scriere imprimată în limba română în Moldova, fiind o carte de edificare și de luminare, intitulată, tocmai de aceea, „carte românească de învățătură”.

Tipăritura era o întocmire aleasă, o carte nu doar bine alcătuită, dar și minunat împodobită, o adevărată operă de artă, cum nu se mai tipărise până atunci și cum nu s-a mai tipărit mult timp după aceea la noi.

Sunt edificatoare cuvintele pe care le exprima Nicolae Iorga cu privire la *Cazanie*: „Varlaam a lăsat toată învățătura câtă o știa și o putea ști și a vorbit pe înțelesul țăranilor săi. De aici vine un fapt pe care l-am constatat în Ardeal nu o dată: în biserici părăsite, prin praful îngrămadit de sute de ani, poate, iese din când în când câte o foaie cu acea slovă mare, hotărâtă, în care recunoști imediat *Cazania* lui Varlaam. În biserică nu se mai slujește, glasurile au amuțit de multă vreme, în cuprinsul zidurilor pustii s-a îngrămadit pulberea uitării din an în an... și cu toate acestea, nu mor foile din *Cazania* lui Varlaam, care arată ce legături existau cândva între toți românii, din toate satele cuprinsului românesc. Și aceasta încă este operă de unitate națională, o unitate care se face în suflete, pentru că ardeleanul cere același grai pe care îl cere și moldoveanul și munteanul. Nu o dată, când vine, în satele de acum, un preot cu teologie și vrea să introducă în mintea sătenilor elemente de cărturărie, așa cum de multe ori nu le înțelege nici el singur, deși a dat sau, mai adevărat, pentru că a dat examen dintr-însele, se ridică din mulțimea aceasta un glas care zice: «Părinte, zici foarte bine, dar mai bine după cartea cea veche». Cartea cea veche pentru toate provinciile românești este această carte a părintelui Varlaam”.

Noul Testament de la Bălgrad

Una dintre cele mai importante tipărituri religioase din secolul al XVII-lea a fost *Noul Testament*, apărut la Bălgrad (Alba Iulia) în 1648, sub îngrijirea mitropolitului ortodox al Transilvaniei, Simion Ștefan. *Noul Testament de la Bălgrad* a fost, după cum se arată în prefață, „izvodit cu mare socotință din izvod grecescu și slovenescu

pre limbă rumânească” și a pregătit, din multe puncte de vedere, traducerea integrală a *Bibliei*, ce va fi efectuată în 1688. Importanța acestei tipărituri constă în problemele teoretice de limbă literară care sunt însumate în prefață și, în al doilea rând, în chiar limba literară folosită în vederea traducerii.

Această primă traducere integrală a *Noului Testament* în limba română a fost realizată de „preuți cărturari și oameni înțelepți”, după o versiune grecească și una slavonă. Cartea are două predoslovii: prima, *Predoslovie către măria sa craiul Ardealului*, este un cuvânt de laudă adresat lui Gh. Rákoczi și un pretext pentru un comentariu politic și teologic. Cea de a doua prefață, *Predoslovie către cetitori*, e interesantă prin principiile și problemele de limbă literară dezbătute și dezvoltate aici.

Într-o formă concentrată, expresivă e dovedită aici o conștiință fermă despre unitatea de limbă și ne-am a românilor din Transilvania, Țara Românească și Moldova, traducătorii fiind conștienți de existența unor deosebiri regionale care trebuie estompate sau chiar înlăturate: „rumânii nu grăiescu în toate țările într-un chip, încă neci într-o țară într-un chip”. Simion Ștefan exprimă în mod categoric necesitatea creării unei limbi literare unice. În vederea realizării acestui obiectiv, Simion Ștefan preconiza drept criteriu de selecționare a cuvintelor valoarea lor de circulație, comparându-le cu banii: „Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii împlă în toate țările așa și cuvintele, acelea sunt bune carii le înțeleg toți; noi drept aceea ne-am silit den cât am putut să izvodim așa cum să înțeleagă toți”. E demnă de reținut din această *Predoslovie* și mărturisirea lui Simion Ștefan în ceea ce privește efortul depus în vederea alcătuirii unui text accesibil mării mase de cititori. În realizarea traducerii sale, Simion Ștefan s-a lovit de lipsa în limba română a termenilor necesari redării unor noțiuni. Această dificultate a fost rezolvată prin introducerea unor cuvinte noi, prin împrumutarea lor, odată cu noțiunile corespunzătoare, din limba din care s-a efectuat traducerea („De aceasta încă vom să știți, că vedem că unele cuvinte unii le-au izvodit într-un chip, alții într-alt. Iară noi le-am lăsat cum au fost în izvodul grecescu, văzând că încă le țin așa”).

Traducătorii *Noului testament de la Bălgrad* explică diferențele cuvintelor prin influențe diverse și vor să ofere un mijloc de comunicare unitar, care să se situeze deasupra formelor lingvistice

regionale și să se constituie într-un reper de corectitudine.

Introducerile la edițiile *Noului Testament* sunt adevărate exegeze biblice, sugestive pentru nivelul intelectual al traducătorilor. De asemenea, glosele și explicațiile demonstrează că ne aflăm în fața unei concepții moderne despre editarea textelor. În aceste glose ni se oferă, după cum arată Florica Dimitrescu „începutul unui dicționar de sinonime în special și al unui explicativ în general, cu unele etimologii ale limbii române”. Vocabularul traducerii nu are un număr exagerat de slavonisme, iar cuvintele noi apar acolo unde e strict nevoie. Caracteristicile lingvistice ale *Noului Testament de la Bălgrad* sunt apropierea de limba populară, de limba vorbită, grija pentru folosirea unui vocabular accesibil pentru o exprimare clară, pe înțelesul tuturor cititorilor și grija pentru „norma” literară.

Noul Testament de la Bălgrad – valori expresive

După cum se cunoaște, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, toate eforturile sunt îndreptate în direcția căutării unei norme supradialectale în traducerea cărților religioase și laice, normă menită a face aceste traduceri accesibile românilor din toate provinciile. Pentru prima dată se stabilesc relații directe între cele trei țări române, pe care Mihai Viteazul le unise pentru scurtă vreme în anul 1600. Reprezentanții cei mai de seamă ai culturii românești sunt mitropolitul Varlaam, în Moldova, Udriște Năsturel în Țara Românească și Simion Ștefan în Transilvania.

Simion Ștefan s-a impus în istoria literaturii române vechi prin cea dintâi traducere integrală a *Noului Testament*. El era preot în Bălgrad (Alba Iulia) când, în timpul domniei lui Gheorghe Rákóczi I, a fost ales mitropolit al Vadului, al Maramureșului și a toată țara Ardealului. Hirotonit la Târgoviște în 1643, Simion Ștefan acceptă condițiile impuse de Rákóczi, printre care și difuzarea *Catehismului calvinesc* din 1640, criticat de mitropolitul Varlaam și se dedică operei de traducere a *Noului Testament* în limba română, deoarece traduceri parțiale, realizate cu optzeci-nouăzeci de ani în urmă nu mai corespundeau nevoilor din epoca sa.

Demn de remarcat e faptul că Simion Ștefan nu se mulțumește să retipărească un text gata tradus al *Noului Testament*, pe care el îl avea la îndemână. El simte nevoia de a da o ediție critică a textului, o traducere pe care o confruntă mereu cu originalele.

De fapt, traducerea *Noului Testament* a fost inițiată, din

îndemnul și cu efortul financiar al lui Rákóczi, de ieromonahul muntean Silivestru, care însă a murit înainte de a termina lucrul. Simion Ștefan a cercetat traducerea lui Silivestru și, aflând-o cu multe erori de limbă și alte neajunsuri, s-a apucat s-o „posleduiască”, adică s-o revadă și s-o ducă până la capăt.

Simion Ștefan susține că a avut în față toate izvoarele, confruntând textul românesc mai ales cu izvorul grecesc: „Ce numai aceasta să știți că noi n-am socotit numai pre un izvod, ce toate câte am putut afla, grecești și sârbești și lătinești, carile au fost izvodite de cărturari mari și înțelegători la carte greciască, le-am cetit și le-am socotit, ce mai vârtos ne-am ținut izvodul grecesc și am socotit și pre izvodul lui Eronim, care au izvodit dintâi, din limba greciască, lătinește și am socotit și izvodul slovenesc, carele-i izvodit slovenește din greciască și e tipărit în țara Moscului și socotind aceștia toate care care au îmblat mai aproape de carte greciască, de pre aceia am socotit însă de ce greciască nu ne-am depărtat, știind că duhul sfânt au îndemnat evangheliștii și apostolii a scrie cu limbă greciască testamentul cel nou, și carte greciască iaste izvorul celorlalte”.

O mărturie elocventă a faptului că Simion Ștefan s-a ținut aproape de izvodul grecesc, sunt unele cuvinte fără corespondent, în acea epocă, în limba română, precum *publicări* sau *gangrenă*, sau denumiri ale unor pietre prețioase, de arbori sau veșminte pe care, neputându-le traduce, Simion Ștefan le-a menținut așa cum erau ele în original. E prima soluție de preluare a neologismelor din istoria literaturii române.

A doua problemă care l-a preocupat pe Simion Ștefan a fost aceea de a traduce într-o limbă epurată, pe cât e posibil, de regionalisme, care să fie înțeleasă de toți românii: „Aceasta încă vă rugăm să luați aminte că rumânii nu grăiesc în toate țările într-un chip încă neci într-o țară într-un chip, alții într-alt chip; au veșmânt, au vase, au altele multe nu le numesc într-un chip. Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii îmblă în toate țările, așa și cuvintele acele sunt bune carele le înțeleg toți. Noi drept aceia ne-am silit, de încât am putut, să izvodim așa cum să înțeleagă toți, iară să nu vor înțelege toți nu-i de vina noastră, ce-i de vina celuiia ce-au răsfirat rumânii printr-alte țări de s-au amestecat cuvintele cu alte limbi de nu grăiesc toți într-un chip”.

Cerința alegerii unei limbi literare unitare pentru românii din

toate provinciile este o idee originală, novatoare pentru acea epocă, a lui Simion Ștefan, pentru că, mult înainte ca limba română să fie codificată printr-o gramatică, el vedea necesitatea norme lingvistice supradialectale.

Desigur că mitropolitul Simion Ștefan, care a fost un om cu multă dragoste de carte, dar care n-a fost un erudit, a avut colaboratori cu știință de carte, cunoscători de limba latină, greacă, slavonă și, poate, ebraică. Erudiția colaboratorilor lui Simion Ștefan reiese și din numeroasele note și trimiteri de pe marginea paginilor, cu indicația precisă a locurilor citate din *Vechiul Testament*. Limba literară a traducerii este mai precisă și mai plastică, chiar dacă ea nu are cursivitatea limbii din *Cazania* lui Varlaam.

Un exeget al *Noului Testament de la Bălgrad*, Ioan Bălan, consideră că traducătorii, pe lângă versiunile indicate, au mai „studiat... și ceea ce nu ne spun, dar ne arată textul și ne spune mintea: *Biblia* ungurească tipărită de Calvin. Cuvintele de origine ungurească și unele fraze într-un tot slugarnice acestei limbi ne conving pe deplin de acest lucru”. Același cercetător susține că au fost utilizate, pentru părțile corespunzătoare, și *Tetraevangelul* lui Coresi, *Palia* de la Orăștie, și, poate, *Cazania* lui Varlaam. Erorile comune sau construcțiile identice s-ar putea explica însă și prin valorificarea acelorași izvoare. Pe de altă parte, însă, se poate constata că diferențele sunt mult mai numeroase și mai semnificative decât asemănările.

Noul Testament a fost tipărit la Bălgrad (Alba Iulia) în anul 1648 și are un număr de 672 de pagini mari. Semnificația acestei tipărituri, fără a privi direct dezvoltarea literaturii artistice românești, depășește totuși limitele strâmte ale vieții bisericești. Cartea prezintă un deosebit interes pentru istoria culturii românești și, în particular, pentru limba română literară și, deci, indirect, prin aceasta, pentru literatura artistică.

Noul Testament de la Bălgrad are o importanță remarcabilă în primul rând prin problemele teoretice de limbă literară care sunt dezbătute în prefața către cititori, dar, în al doilea rând, prin chiar substanța lingvistică utilizată în traducerea acestei opere de dimensiuni apreciabile. Prefața către principele Ardealului cuprinde, de asemenea, câteva idei demne de interes din domeniul politicii, idei care oglindesc orientarea umanistă a mitropolitului ardelean.

Se mai poate observa că această tipăritură are două *Predoslovii*. Prima predoslovie, *Predoslovie către mărie-sa craiul Ardealului*, e-un elogiu adresat lui Gheorghe Rákóczi I, dar și un pretext pentru un comentariu cu caracter teologic și politic. Tot în această primă prefață se arată că tipărirea s-a efectuat din îndemnul și cu cheltuiala principelui, se indică limbile din care s-a realizat traducerea și se arată că ea a fost tipărită în tipografia nou înființată la Bălgrad, din inițiativa lui Rákóczi. Această prefață, ce se caracterizează printr-o expunere destul de subiectivă, cu fraze greoaie, cu multe citate din *Biblie* și cu numeroase comparații, e semnată „slugă mai mică și plecată a mării-tale, Simeon Ștefan, arhiepiscop și mitropolit, scaunului Bălgradului și a Vadului, și a Maramureșului și a toată Țara Ardealului”.

Cea de a doua prefață, *Predoslovie către cetitori*, este demnă de interes prin problemele de limbă literară care sunt dezbătute aici. Conștient de unitatea poporului român, în ciuda faptului că românii sunt „răsfirați” în mai multe „țări” și că, din această cauză, prezintă unele diferențe de grai (deosebiri dialectale), autorul, sau autorii prefeței militează cu deosebită convingere pentru configurarea unei limbi literare comune, unitare.

„Rumânii nu grăiescu în toate țările într-un chip”, se afirmă în prefața către cititori, „încă nici într-o țară toți într-un chip. Pentru aceia cu nevoie poate să scrie cineva să înțeleagă toți, grăind un lucru unii într-un chip, alții într-alt chip”. În predoslovie se mai arată că pentru făurirea unei limbi literare e necesar, înainte de toate, să se utilizeze cuvinte de cea mai largă circulație, cuvinte ce acoperă o arie geografică mai largă: „Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii împlă în toate țările, așa și cuvintele acelea sunt bune carele le înțeleg toți”.

Această comparație, foarte sugestivă, a cuvintelor cu banii care umblă peste tot i-a sugerat lui Hașdeu teoria sa despre circulația cuvintelor limbii române, prin care caută să demonstreze latinitatea limbii române. O problemă spinoasă, pe care traducătorii *Noului Testament* o rezolvă, e aceea a îmbogățirii lexicului limbii române cu cuvinte noi, împrumutate din alte limbi. Constatând că limba română nu are termeni corespunzători pentru o serie de noțiuni noi, traducătorii împrumută termeni noi, mai ales din originalul grecesc după care traduc. Traducătorii au în vedere aici și modul în care a fost

rezolvată problema neologismelor, pentru același text, din alte limbi.

Problemele esențiale ale limbii române care sunt discutate în prefața către cititori a *Noului Testament de la Bălgrad* și rezolvarea lor concretă în decursul traducerii cărții conferă colectivului de traducători un merit cu totul distinct în dezvoltarea limbii române literare. Este prima dată când, în mod public, se acordă, din partea unor cărturari români, o atenție apreciabilă problemelor de limbă literară.

Chiar dacă traducерile de la Bălgrad au reușit să câștige un anumit număr de prozeiști pentru calvinism, ele și-au atins ținta în primul rând în plan lingvistic, constituind unul dintre factorii cei mai importanți care au contribuit la consolidarea limbii române literare.

DOSOFTEI

Dosoftei (1624 – 1693), considerat de E. Negrici „ctitorul poeziei lirice românești” creează cel mai important moment de versificație cultă din literatura română veche. Conștient de necesitatea introducerii limbii române în biserică, mitropolitul Dosoftei e primul cărturar care începe o activitate organizată de înlocuire a limbii slavone din serviciul religios, traducând și publicând, în 1679, *Liturghierul*, cea mai importantă carte a cultului creștin. În același scop, el a tipărit și o serie de cărți religioase auxiliare: *Viața și petrecerea sfinților* (1682 – 1686), *Parimiile de peste an* (1683), *Paraclisul Preacuratei Născătoare de Dumnezeu* (1673), *Molitvenic de-nțele* etc.

Un loc aparte în evoluția literaturii române literare și a limbii române literare îl ocupă *Psaltirea preversuri tocmită*, tipărită la Uniev, în 1673.

Având analogii în alte literaturi (franceză, germană, engleză, polonă), transpunerea poetică a *Psalmilor*, bazată pe propria sa traducere în proză, tipărită în 1680, în paralel cu textul slavon, este o operă profund originală, urmărind recrearea în limba română a uneia dintre marile capodopere ale poeziei universale antice. Apelând la sistemul de imagini și la versurile populare românești, dar și la noțiunile curente în epoca sa, Dosoftei a creat versuri remarcabile, unele intrate chiar în folclor („Cântați Domnului în strune, /În cobuz de viersuri bune/Și din ferecate surle/Versuri de psalomi să urle/Cu bucin de corn de buor/Să răsunе până-n nuor”).

Psaltirea preversuri tocmită, „întâiul monument de limbă

poetică românească” (N. Manolescu) nu reprezintă o simplă transpunere a psalmilor lui David în limba română. Textul biblic este recreat, prin întâlnirea celor două sensibilități diferite: a psalmistului antic și a celui din Evul Mediu românesc, pe fondul aceleiași credințe puternice.

N. Manolescu afirmă că „Până la Budai-Deleanu nimeni nu va mai face la noi un efort la fel de considerabil întru constituirea unei limbi poetice”. Traducerea lui Dosoftei se impune prin căutarea cuvântului potrivit și prin identificarea resurselor stilistice ale vocabularului. Autorul a preluat termeni și imagini din limba populară, a creat uneori termeni noi, a impus o topică și un ritm deosebite, care dau farmec versului său. Efortul de traducător al lui Dosoftei a dus la o gamă foarte largă a calităților stilistice: muzicalitate, solemnitate, gradios. Limba literară din cărțile lui Dosoftei are un caracter eterogen. Introducând o serie de cuvinte străine, autorul le explică prin sinonime. De asemenea, redă conținutul psalmilor într-un mod original. Textul de bază al *Psalmilor* e adesea amplificat sau modificat. N. Cartoian arată că se pot găsi în acești psalmi „imagini neașteptate și sugestive, adăugate peste marginile textului biblic, adesea pentru nevoile construcției metrice, care vădesc un suflet cu ochi deschiși spre frumusețile naturii”. Ritmul reia ritmul poeziei populare și fraza are caracter popular, e simplă și clară. Ca structură exterioară, rima utilizată e feminină și împerecheată. Creația lui Dosoftei a descoperit o modalitate de dialog cu Divinitatea, prin care omul încearcă să găsească răspunsuri la marile întrebări privind condiția sa, traducătorul fiind preocupat de crearea unei atmosfere specifice.

În concluzie, se poate spune că odată cu Dosoftei limba română se consacră definitiv ca limbă a cultului ortodox. De asemenea, Dosoftei are meritul de a fi lărgit considerabil lexicul literaturii române, prin numeroase împrumuturi din graiurile, latină și polonă.

Psalmul 102

Traducerea de către Dosoftei a *Psalmilor* din *Vechiul Testament* a presupus un efort îndelungat (1665 – 1673), autorul traducerii având o conștiință artistică neîndoieală. Dosoftei considera că scrisul trebuie să aibă o finalitate estetică și, în același timp, modelatoare, educativă, pentru că, spune el, „Limba îmi voi face condei de scrisoare”. Limbajul poetic pe care îl mănăiește Dosoftei este evoluat pentru acea epocă, autorul expunându-și propria viziune lirică în marginea

originalului, prin intermediul unor figuri de stil precum comparații („Mi-i virtutea ca hârbul de sacă”), metafore („Peste luciu de genune”), epitete („inema amară”), inversiuni („din ferecate surle”) etc.

Psalmii lui Dosoftei se remarcă și prin varietatea ritmurilor întrebuințate: trohaic, iambic, amfibrahic, dactilic, anapest sau peon, dar și prin efectele de oralitate ce survin adesea datorită prezenței unor repetiții, interogații retorice sau exclamații. Evocând geneza, marea, tablourile nocturne, psalmistul român vădește o mare forță de plasticizare, dar și o capacitate de a sugera stări sufletești dintre cele mai diafane, mai imponderabile.

În mod cu totul surprinzător, *Psalmul 102* are numeroase accente, dacă nu și sonuri arheziene. Se resimte aici melancolia cu contur tragic a unui eu ce clamează cu fervoare atenția unui Dumnezeu ce pare absent, predispoziția spre lamentație, fiorul precarității condiției umane față cu eternitatea. Dialogul pe care îl inițiază Dosoftei se datorează nevoii unui punct de echilibru și constanță într-o lume a tuturor vicisitudinilor („Pleacă-ți auzul spre mine/ Și să-mi hii, doamne, spre bine, / Și la ce zi te-oi striga-te/ Să-mi auzi de greutate”).

De altfel, tema centrală a psalmului poate fi considerată tocmai această conștiință a fragilității ființei umane, solitudinea ce marchează destinul omului în univers, sentimentul atotstăpânitor și inexorabil al trecerii tuturor lucrurilor în neființă. Tonul de tânguire, lamentația profundă, litania sunt modulațiile acestor versuri ce cheamă divinitatea la dialog și sprijin, dar, în același timp, dau seamă și de nimicnicia ființei. Între statura copleșitoare a Divinității și postura umilă a omului există un hiatus semnificativ, o ireconciliabilă antinomie.

Sentimentul atât de acut al trecerii are consecințe și asupra fiziologiei și psihologiei psalmistului, care își simte făptura însingurată, sufletul marcat de neliniște și de sfâșiere interioară. Lipsită de finalitate, închisă într-un orizont constrângător, împuținată sufletește, făptura eului ce se zbuciumă într-o lume a perisabilității nu și-ar putea găsi ecou, alinare și sprijin în altă parte decât în spațiul îndumnezeirii („Că-mi trec zilele ca fumul, / Oasele mi-s răci ca scrumul. / Ca nește iarbă tăiată/ Mi-este inema săcată. / Că stă uitată de mine/ C-am gătat să mănânc pâne. / De suspinuri și de jeale/ Mi-am lipitu-mi os de piale, / De-s tocma ca pelecantul/ Prin pustii petrec tot anul. / Și ca corbul cel de noapte/ Îmi petrec zilele toate, / Ca o vrabie rămasă/ În sub

strașină de casă...”).

În acest psalm Dosoftei se întoarce asupra propriei condiții existențiale precare, o condiție minată de rătăcirii și de eșecuri, de efemeritate și de demonia timpului distrugător. Setea de absolut și neputința de a fi la înălțimea propriilor aspirații, tensiunea spre ideal și imposibilitatea de a-l atinge sunt datele structurale ale ființei. Autorul nu ne comunică, în fond, nimic altceva decât o stare de criză a omului ce-și percepe propria solitudine și precaritate, ce nu-și află o stare de echilibru într-o lume a curgerii și nedesăvârșirii.

Trebuie remarcat însă faptul că limbajul poetic capătă aici un spor de concretețe, o pondere deosebită, o foarte vie sugestie a materialității, se substanțializează, cu alte cuvinte, prin întrebuițarea unor termeni ce au savoarea viului, sugestia trăitului, a dinamicii realității empirice. „Pustii”, „corbul”, „strașină”, „scrumul” etc. sunt astfel de cuvinte ce contribuie la plasticizarea viziunii, prin apropierea de realitate, de lumea absorbită în vers.

Două atitudini, două ipostaze existențiale și totodată morale se oglindesc în aceste versuri. Mai întâi o atitudine a trăirii inerte, a abuliei și resemnării, legată de tribulațiile trupului și de severa sancțiune pe care i-o oferă ființei forța malefică a timpului, iar mai apoi o altă atitudine, de înălțare, de efort ascensional spre lumina și beatitudinea dumnezeirii.

Dicțiunea solemnă, abstrasă oarecum în sine se împletește în acest psalm cu un retorism al lamentației, cu o modulație patetică a sentimentului de umilință și de aspirație totodată. Retras în sine, în labirintul propriilor chemări spre absolut, Psalmistul nu conține să-și exprime îndoielile, neliniștile, tulburătoarele viziuni asupra condiției sale minate de efemeritate.

Scriș într-un stil limpede și într-o expresie plastică, *Psalmul 102* are numeroase accente folclorice, atât în privința viziunii, cât și în ceea ce privește modulația versului, limbajul și tăietura frazei poetice („Am mâncat pâne de zgură / Și lacrimi în băutură, / De fața mâinii tale / Ce mi-ai dat de sus la vale. / Mi-s zilele trecătoare / De fug ca umbra de soare. / Și ca iarba cea tăiată / Mi-este virtutea săcată”).

Nicolae Manolescu subliniază că „nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci și o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea,

pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plângerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice”.

Prin traducerea psalmilor, Dosoftei poate fi considerat, pe bună dreptate, cel dintâi poet al literaturii române, evident, cu mijloacele incipiente de care dispunea limba la acea dată.

Biblia de la București (1688) e o operă care marchează un progres remarcabil în dezvoltarea limbii române literare și care a contribuit la introducerea limbii române în biserică. Biblia e, după observația lui N. Cartagiar opera care „încununează activitatea religioasă din epoca lui Șerban Cantacuzino și inaugurează domnia lui Brâncoveanu”. Această carte reprezintă prima tipărire a *Bibliei* în versiune integrală. Versiunea inițială a traducerii se datorează lui Nicolae Milescu. Ajunsă în Țara Românească, această traducere a fost revizuită de către câțiva cărturari (Șerban și Radu Greceanu și stolnicul C. Cantacuzino).

Traducătorii *Bibliei de la București* au folosit unele traduceri parțiale realizate începând cu secolul al XVI-lea, reproducând, uneori, pasaje întregi din aceste traduceri. Prin acest lucru se stabilește o continuitate a limbii române în această perioadă. Prin *Biblia de la București* se pune în circulație o limbă literară ce reprezintă o sinteză a eforturilor tuturor cărturarilor români de până atunci și se deschide calea pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu. Mai puțin unitară sub raport fonetic și sintactic, limba *Bibliei de la București* prezintă, în schimb, o mai mare unitate în ceea ce privește morfologia. În domeniul foneticii pot fi observate numeroase arhaisme, multe din ele populare, ca și un mare număr de alternanțe fonetice, care dovedesc lipsa unor norme fonetice stabile și unitare în limba română literară a epocii, mai ales în Țara Românească.

Nicolae Iorga observa că *Biblia de la București* este „cel dintâi document sigur de limbă literară stabilită pe înțelesul tuturor românilor” și că „este o operă de unitate națională, am putea chiar spune că este cea dintâi operă de unitate națională în acel domeniu de unde pleacă pe urmă toate celelalte”.

Traducătorii *Bibliei din 1688* s-au străduit să utilizeze o limbă cât mai unitară, bazată pe fonetismul graiului muntean, chiar dacă eforturile lor nu au fost întotdeauna coordonate.

Prin calitățile sale, prin amplexarea textului și prin circulația

mare pe care a avut-o, *Biblia de la București* reprezintă triumful deplin al limbii române literare în biserică, contribuind la impunerea graiului muntenesc ca bază a limbii literare.

Biblia de la București

Biblia de la București (1688) e o operă care marchează un progres remarcabil în dezvoltarea limbii române literare și care a contribuit la introducerea limbii române în biserică. Biblia e, după observația lui N. Cartagiar opera care „încununează activitatea religioasă din epoca lui Șerban Cantacuzino și inaugurează domnia lui Brâncoveanu”. Această carte reprezintă prima tipărire a *Bibliei* în versiune integrală. Versiunea inițială a traducerii se datorează lui Nicolae Milescu. Ajunsă în Țara Românească, această traducere a fost revizuită de către câțiva cărturari (Șerban și Radu Greceanu și stolnicul C. Cantacuzino).

Traducătorii *Bibliei de la București* au folosit unele traduceri parțiale realizate începând cu secolul al XVI-lea, reproducând, uneori, pasaje întregi din aceste traduceri. Prin acest lucru se stabilește o continuitate a limbii române în această perioadă. Prin *Biblia de la București* se pune în circulație o limbă literară ce reprezintă o sinteză a eforturilor tuturor cărturarilor români de până atunci și se deschide calea pe care se va dezvolta limba română literară de mai târziu. Mai puțin unitară sub raport fonetic și sintactic, limba *Bibliei de la București* prezintă, în schimb, o mai mare unitate în ceea ce privește morfologia. În domeniul foneticii pot fi observate numeroase arhaisme, multe din ele populare, ca și un mare număr de alternanțe fonetice, care dovedesc lipsa unor norme fonetice stabile și unitare în limba română literară a epocii, mai ales în Țara Românească.

Nicolae Iorga observa că *Biblia de la București* este „cel dintâi document sigur de limbă literară stabilită pe înțelesul tuturor românilor” și că „este o operă de unitate națională, am putea chiar spune că este cea dintâi operă de unitate națională în acel domeniu de unde pleacă pe urmă toate celelalte”.

Traducătorii *Bibliei din 1688* s-au străduit să utilizeze o limbă cât mai unitară, bazată pe fonetismul graiului muntean, chiar dacă eforturile lor nu au fost întotdeauna coordonate.

Prin calitățile sale, prin amploarea textului și prin circulația mare pe care a avut-o, *Biblia de la București* reprezintă triumful deplin al limbii române literare în biserică, contribuind la impunerea graiului

muntenesc ca bază a limbii literare.

ANTIM IVIREANUL

Antim Ivireanu este unul din cei mai importanți reprezentanți ai oratoriei religioase din literatura română. *Didahiile* sunt o culegere de predici (28 la număr) ținute la București și Târgoviște. În calitate de episcop și apoi de mitropolit al Țării Românești, Antim a fost îndrumătorul tiparului din Muntenia, unde se editează cărți bisericești pentru întregul Răsărit ortodox.

Didahiile au fost publicate abia în secolul al XIX-lea, în 1886, de către Ion Bianu. Fiind strâns legate de societatea epocii, *Didahiile* se remarcă printr-o expunere de o înaltă ținută morală, de o vibrație afectivă deosebită și printr-o pregnantă oralitate. Limba *Didahiilor* se impune prin prezența unor fonetisme populare, regionale și arhaice, în timp ce lexicul e bogat și diversificat. Structura morfologică e foarte puțin deosebită de cea a limbii vorbite, în timp ce fraza, de largă respirație se caracterizează printr-o topică marcată de afectivitate.

În predicile sale, mitropolitul Anton Ivireanu dovedește stăpânirea tuturor elementelor discursului oratoric religios: solemnitatea, puterea de convingere, exaltarea, concretizarea.

Orator talentat, înzestrat cu o cultură întinsă, Antim a căutat să folosească în predicile sale o limbă pe înțelesul tuturor. Privită din perspectiva stilistică, fraza discursurilor e uneori scurtă și concretizată, într-un ritm sacadat, când amplă, cu un ritm de o mai mare anvergură. Pentru a scoate în relief ideea de bază, autorul folosește epitețe, comparații, repetiții, metafore și personificări.

Ex.: personificări: „nici luna nu priveghea”; metafore: „luna” e „stăpâna mării”. Interogația retorică are un dublu scop: înviorarea expunerii și trezirea interesului ascultătorilor. În concluzie, limba literară din predicile lui Antim are la bază exprimarea vie a poporului și impresionează prin claritate, prin expunere curgătoare și prin naturalețe. Spre deosebire de Dosoftei, Antim nu se lasă influențat de sintaxa și lexicul surselor grecești și slavone. De aici, spontaneitatea și expresivitatea predicilor sale.

Antim Ivireanu, *Didahiile* – valori expresive

Antim Ivireanu ocupă un loc deosebit de important între acele personalități bisericești care s-au impus prin eful depus în promovarea culturii românești. Mitropolit al Munteniei, Antim este primul cleric român care a reușit să pătrundă în literatura propriu-zisă în secolul al

XVIII-lea.

Antim Ivireanul s-a născut în anul 1660 în provincia Iviria, în Gruzia, ca fiu al lui Ioan și al Mariei. Este răpit de turci și vândut ca sclav la Constantinopol. După ce lucrează probabil ca tipograf la patriarhie, vine în Țara Românească, solicitat de Constantin Brâncoveanu, în 1690.

Piero del Chiaro ne spune că poseda nu numai arta tipografică, era și un bun caligraf, desenator, sculptor și pictor. Viitorul mitropolit al Țării Românești ni se înfățișează în calitate de ieromonah tipograf într-o tipăritură din București din anul 1691 apărută în limba grecească, sub titlul *Capitolele îndemnătoare ale lui Vasilie macedoneanul către fiul său Leon*.

Antim învață în scurt timp românește, căci tipărește în anul 1693 o *Evangelhie greco-română* la București, iar în 1694 o *Psaltire românească*. Prin aceste tipărituri se presupune că Antim Ivireanul s-a stabilit în Muntenia încă înainte de anul 1690. Antim a continuat să ție arească pentru biserici diverse cărți în grecește și în românește, precum *Evangelhia* în limba română din 1697. Ca *Epilog* al *Evangelhiei*, Antim scrie: „Precum cei străini doresc moșia să-și vază/ Când sunt într-alte țări, de nu pot să șază (...) / Așa și tipograful, de-a cărții sfârșire, / Laudă neîncetată dă și mulțumire”.

Antim Ivireanul a fost un om de o mare erudiție, cunoscător, probabil, și al limbii arabe, deoarece în anul 1701 publică un *Liturghier* în limba grecească și arabă, apărut „cu îngrijirea călugărului Antim, georgian de origine”. În anul 1705, „învățatul călugăr de la Snagov”, cum îl numește Ștefan Ciobanu, devine episcop de Râmnic. De asemenea, în anul 1716, sub domnia lui Nicolae Mavrocordat, nemții au început o campanie împotriva turcilor. Mitropolitul Antim se reîntoarce la București și participă la un complot împotriva domnului. Trimis la muntele Sinai să-și ispășească vina, este omorât de turcii care îl însoțeau, la vârsta de 56 de ani.

Opera de căpătâi a lui Antim o reprezintă predicile sale, rostite la diverse sărbători și reunite într-o culegere intitulată *Didahii*. Sunt predici scrise și rostite între anii 1709 și 1716. Demn de precizat e faptul că manuscrisul original al *Didahiilor* a fost descoperit la mănăstirea Căldărușani, în anul 1881, de C. Erbiceanu.

Nicolae Manolescu arată că „*Didahiile* îl arată învățat, dialectician în cele sfinte, dar nu atât un cap speculativ, abstract, cât un

programatic păstor al turmei sale". Predicatorul își cunoaște foarte bine auditoriul, fie că e vorba de boieri sau cărturari, fie că e vorba de „poporeni”. Semnificativ e faptul că predicatorul stabilește un permanent contact afectiv cu publicul său, valorificând un stil prin excelență retoric, caracterizat prin prezența unor interogații, exclamații, tonalități imperative ori imprecatii. Vocea predicatorului oscilează între sublimul redării frumuseții indicibile a dumnezeirii și vehemența recriminatoare la adresa unor tare ori vicii umane.

Pagini de înaltă vibrație afectivă, de sublimitate a rostirii și a gândului desemnează ființa transcendentă, printr-o suită de enumerații, exclamații și interogații ce conferă un relief aparte dicțiunii: „Unde ți-ai îngropat partea cea mai aleasă a sinelui tău, zidirea cea mai iscusită a dumnezeitei puteri, soția cea iubită a îngerilor? Unde este frumusețea aceea a închipuirii cei dumnezeiești? Unde este podoaba a darului celui dumnezeiesc? Unde este slava, unde sunt frumusețile lui cele minunate, carele se arată mai luminat decât soarele?”

După Georges Duby, trăsăturile spiritului și ale mentalității medievale decurg toate din „destinația unică” a mesajului artistic din acea epocă: aceea de a „consacra divinității bogățiile lumii materiale și de a-i permite omului ca, prin aceste ofrande, să domolească mânia Atotputernicului și să dobândească mila sa”. Se poate așadar constata că întreaga artă medievală era sacrificiu, ea raportându-se mai puțin la estetică, la sfera frumosului, și mai degrabă la domeniul sacrului.

Stilul *Didahiilor* se impune mai ales prin cultivarea unor metafore din literatura medievală. Există de asemenea așa-numitele metafore retorice, care au o dublă finalitate: de a capta atenția auditoriului, dar, în același timp, și de a elogia. N. Manolescu observă, de altfel, că „Antim este un maestru al cuvântării panegirice, comparând, bunăoară, pe întinderea unei jumătăți de predică, pe apostolii Petru și Pavel cu soarele și luna”. Inserția descrierii unor elemente naturale ilustrează, de asemenea, mentalitatea medievală („Dumnezeu... poate... să facă stele mai luminoase decât acestea ce strălucesc pre ceriu și lună mai iscusită decât aceasta ce ne povățuiește noaptea și soare mai strălucitoriu și mai luminat decât acesta”).

Predicile lui Antim Ivireanul dovedesc „cât de adânc înțelegea Antim importanța educativă a poveștelor rostite în atmosfera solemnă a lăcașului dumnezeiesc”, cum afirmă Sextil Pușcariu. Pe de altă parte, se

poate constata că predicile lui Antim au o incontestabilă predilecție pentru polemicile de ordin teologic, pentru traduceri amănunțite, pentru aflarea simbolurilor și alegoriilor din textele evaghelice.

Tot *Didahiile* scot în relief înclinația de moralist a lui Antim Ivireanul, cărturar ce critică, uneori cu vehemență unele tare ale neamului românesc, cum ar fi lipsa de respect și nesupunerea față de autorități. Adesea, oratorul vede conservatorismul unor semeni, conservatorism ce se opune progresului („De-i va zice cineva să iasă de acolo, să meargă la alte rădăcini mai bune și mai dulci, el zice că mai dulce decât hreanul nu este, că acolo s-a născut și întru aceea s-au pomenit”, rostește Antim, într-o pildă despre viermele din rădăcina hreanului).

Antim Ivireanul observă, însă, cu un ascutit ochi critic, și lipsa de religiozitate, vanitatea unor femei, păcatul trufiei și al nesincerității, în predici pline de energie împotriva viciilor și a prostiei. Pe de altă parte, *Didahiile* sunt pătrunse de sentimente de demnitate omenească și de morală creștină. Ștefan Ciobanu afirmă, cu îndreptățire, că „un realism viu străbate învățăturile lui”. Oratorul consideră chiar că, într-un anumit sens, cuvântul preotului rostit în biserică face mai mult decât citirea Sfintei Scripturi, prin încărcătura omenească, morală, creștină pe care o are.

Antim zugrăvește puterea copleșitoare și măreția supremă a lui Dumnezeu, frumusețea Maicii Domnului, trăsături cărora le opune faptele omului păcătos. Exemplele din Sfânta Scriptură sunt extrem de numeroase. Stilul oratoric al lui Antim este nou în secolul al XVIII-lea, pentru că el depășește rutina predicii vechi. Predica lui Antim Ivireanul este vie, dinamică, plasticizată într-o multitudine de pilde și exemple morale de netăgăduit elan afectiv. Demascarea viciilor umane capătă „caracterul unei satire biciuitoare”, după cum afirmă Sextil Pușcariu, iar imaginile vii din această operă și-au lăsat amprenta pe literatura din perioada următoare.

Din punct de vedere compozițional, *Didahiile* sunt alcătuite din douăzeci și opt de predici pronunțate în timpul domniilor lui Constantin Brâncoveanu și Ștefan Cantacuzino. Remarcabil cunoscător al culturii, civilizației și literaturii antice, Antim a valorificat în predicile sale cărțile *Vechiului Testament*, dar și operele filosofilor greci și romani. De asemenea, oratorul se dovedește a fi și un bun cunoscător al literaturii populare, al datinilor și obiceiurilor

statornicite de o tradiție milenară, precum în predica *La Bobotează*.

Rugăciunile prezente în predicile lui Antim Ivireanul au darul de a imprima un suflu liric reprezentărilor oratorice, ele ilustrând modelul imnologic de sursă creștină, fiind supusă tiparelor și finalităților instituționale bisericești. În *Didahii* se regăsesc toate mutațiile stilistice și expresive ale rugăciunii.

Rugăciunile din predicile lui Antim aduc o schimbare în acest domeniu prin adresarea directă, prin atitudinea față de ascultători și prin tonalitățile extrem de diversificate valorificate aici. Eugen Negrici observă că „Ivireanul compune, în fond, predici, nu imnuri, iar rugăciunea ca specie religioasă este pândită (...) de uscăciune”. În aprecierea acestei culegeri de predici trebuie ținut cont atât de tonalitatea particulară a uneia sau a alteia dintre predici, cât și de compoziția de ansamblu, de structurarea întregului corpus, văzut ca un întreg organic.

Didahiile debutează cu predica intitulată *Aceasta o am zis când m-am făcut Mitropolit*. În această „introducere” ni se revelează din plin latura instructivă, educativă și didactică a predicilor. Compoziția *Didahiilor* este de o mare „transparență”, nelipsind nici introducerea, conținutul, sau tratarea propriu-zisă și încheierea, însoțite de formule de adresare și de un motto. Predicile debutează într-o tonalitate cumpănită și se încheie într-o atitudine meditativă, formula predilectă fiind echilibrată, lipsită de stridențe stilistice ori afective.

Pe de altă parte, trebuie observat faptul că *Didahiile* urmează sistemul și canoanele oratoriei grecești și romane, constatându-se totuși unele diferențe notabile. Astfel, retorica religioasă preferă tranzițiile spre temă, favorizate prin paralele biblice. Predicile lui Antim se impun, astfel, prin simplitate și naturalețe, ele respectând exigențele canonice ale lui Boileau. Nota de originalitate a lui Antim provine din ideea de unitate a ansamblului. Logica lui Antim e „tiranică”, predicile împrumutând un tipar statornic, bine articulat, cu exemplificări artistice. Fragmentele din *Biblie* sunt mereu tâlcuite. Prin intermediul interogației retorice, Antim caută să mențină treaz interesul publicului, îndemnându-și auditorii să-i perceapă la justa lor valoare spusele. După exemple din *Vechiul Testament*, mitropolitul se întoarce spre credincioși. Urmează apoi paragraful moralizator, alcătuit din variațiuni pe anumite teme, după care Antim introduce un îndemn: „Pentru aceasta vă pohtesc, feții mei, așa să vă rugați, pururea

și toți deodată” (*Cuvântul de învățătură la octomvrie 26, în zioa Sfântului și Marelui Mucenic Dimitrie izvorătoriului de mir asupra cutremurului*).

Părțile componente ale predicilor sunt unite cu măiestrie într-un întreg armonios și coerent, prin tranziția de la exemplele biblice la relatarea faptelor și gesturilor contemporanilor. Oratorul părăsește domeniul abstracțiunilor și al invocațiilor spiritualizate, trecând la unele date și fapte concrete, la exemple edificatoare. Simetria interioară se manifestă prin enumerări, interogații și răspunsuri, dar și prin configurarea unei ambianțe religioase, a unei atmosfere specifice.

Trebuie relevat faptul că Antim a compus, de fapt, predici, și nu imnuri. Cu toate acestea, în predicile rostite de Sfânta Marie, rugăciunea finală conturează un edificator și sublim portret al lui Iisus: „Stăpână, de Dumnezeu născătoare, împărăteasa ceriului și a pământului... nu ne lăsa pe noi păcătoșii, ci ne păzește și ne mântuiește de viclesugurile diavolului”. Textul predicii are lirism și plasticitate, se impune prin ritmica precipitată, prin pauzele cu efecte retorice bine stabilite, prin oralitatea dominantă în anumite fragmente.

Se conturează, totodată, și elementul stilistic primordial al predicilor: simetria. Tehnica frazării se impune prin suplețe și fluiditate, prin naturalețea de tonalitate și de viziune. Noile modalități de exprimare de la sfârșitul secolului al XVIII-lea au fost, în esență, dialogarea, prezența unor viziuni scenice, alternarea vorbirii directe cu vorbirea indirectă. Chiar dacă tehnica narativă, inserturile epice devin mai complicate, oarecum fastidioase, Antim izbutește să-și domine materialul expresiv, să stăpânească substanța din care e alcătuită predica.

Prin intermediul unor „figuri de cuvinte”, *Didahiile* devin caracterizări sau glisări spre o anume eleganță expresivă. Hiperbola și inversiunea, ca figuri stilistice, sunt utilizate din plin în opera lui Antim Ivireanul: ...” și păsări mai cu dulce glasuri”, „poate, cu adevărat, cu cea desăvârșită a lui puternicie să facă stele mai luminoase”.

Între elementele stilistice cele mai frecvent utilizate, elipsa ocupă un loc însemnat, figură de stil, sintactică și, în același timp, de compoziție. Exprimarea eliptică se referă mai ales la intonație, fapt remarcat de Eugen Negrici: „Elipsa își pune cu adevărat în valoare potențialul artistic în cadrul rugăciunilor finale ale predicilor, unde

cooperează la acea subtilă ritmică sacadată”.

Stilul predicilor lui Antim Ivireanul nu tinde spre simplitate. Supraabundența verbală și sintagmele create prin forțarea unui complement intern („De care chinuri asuda sudorile cele crunte”), sărăcia sinonimelor („de toate vicleșugurile vicleanului”) sunt dovezi de necontestat ale unei expresivități de tip baroc.

G. Călinescu, de altfel, remarca faptul că barochistul se limitează la unele probleme tehnice, delirul său este unul al tehnicii artistice, marcat de bombasticism și amploare copleșitoare a viziunii. Eugen Negrici observă, în acest sens: „Se spune că expresia barocă e o boală a tinereții, a tinereții artistice, evident; sub această incidență, Antim este scriitoricește tânăr, într-o literatură tânără, experimentând, odată cu el, pentru prima oară atracția noutății unui procedeu artistic”.

Se poate vorbi, în legătură cu predicile lui Antim Ivireanul, de un anumit „antropomorfism cosmic”. Soarele capătă, astfel, unele caracteristici umane. Descrierile autonome sunt, în schimb, mai puțin frecvente. Întregul cosmos pare, în predicile lui Antim, o comunitate sătească în pragul înserării. Totuși, s-ar putea spune că abundența personificărilor nu este obositoare.

Creațiile lingvistice ale lui Antim devin uneori stranii, prin structura cuvintelor. Distribuția sufixelor în cadrul substantivelor accentuează senzația de variație lexicală a textului. Sintetizând comentariul *Didahiilor*, Eugen Negrici observă, cu deplină relevanță, importanța acestora, cuvintele lui fiind un îndemn la prețuirea acestei opere extrem de importante a literaturii române vechi: „Să priveghem la cartea lui de predici nelumite ca la căpătâiul celor față de care avem, târziu, sentimentul de a fi făcut puțin, prea puțin”.

Limba română literară în scrierile religioase

Limba română literară, în forma ei actuală, ne apare ca un element constitutiv al culturii și literaturii naționale, ea reprezentând rezultatul unei îndelungate și complexe evoluții.

Istoria limbii române literare este strâns legată de istoria societății românești, mai ales de momentele semnificative ale dezvoltării culturale și ale constituirii conștiinței culturale și naționale; ea reprezintă o istorie a scrisului românesc de la origini și până în prezent.

În evoluția și dezvoltarea ei, orice limbă trece printr-o serie de momente distincte succesive; schimbările intervenite pot fi explicate

printr-o serie de cauze interne, care își află resorturile în chiar sistemul de funcționare a limbii, ca mijloc de comunicare între membrii unei colectivități. Cu toate acestea, raportarea numai la istoria internă a limbii nu permite înțelegerea completă a procesului său evolutiv; aceasta deoarece, ca fenomen social, limba evoluează într-o strânsă relație cu istoria societății care o utilizează. Din această perspectivă, este necesară și examinarea cauzelor „exterioare” care explică anumite aspecte ale evoluției ei.

Problemele care sunt legate de originea și dezvoltarea limbii literare (aparitia formei scrise, sfera de folosire mai restrânsă sau mai largă avarianței literare, modul de constituire și de precizare a normelor unice supradialectale, dezvoltarea diverselor stiluri ale limbii literare etc.) nu pot fi explicate decât dacă sunt raportate cu o anumită rigoare la datele istorice și sociale ce determină evoluția limbii.

Se mai poate afirma că istoria limbii române literare are un caracter particularizat, o conformație specifică, din cauza prelucrării conștiente a materialului lingvistic folosit în procesul de comunicare, pentru că exprimarea literară presupune o respectare cât mai strictă a anumitor norme și, deci, o selecție atentă, minuțioasă chiar, a mijloacelor lingvistice.

Pe de altă parte, dezvoltarea limbii literare este într-o foarte strânsă relație de corespondență cu dezvoltarea literaturii, astfel încât s-ar putea remarca faptul că etapele fundamentale ale istoriei limbii literare se leagă, fără însă a se confunda, de momentele esențiale ale istoriei literaturii. În acest sens, Ovid Densusianu, în *Istoria literară în învățământul universitar* (1911), arată că „între felul de a se exprima într-o epocă, între materialul lingvistic și producțiunea literară proprie ei există totdeauna un raport determinat”. Și, continuă Densusianu, „a privi fenomenele lingvistice independent de cele literare este a avea o concepțiune mărginită față de ele, a nu înțelege o parte din viața lor, în împrejurările care le-au dat un caracter hotărât și le-au făcut să evolueze într-o anumită direcție”.

Studiul diferitelor texte (literare, administrative, științifice) ne permite să observăm modul în care, în paralel cu dezvoltarea literaturii, se dezvoltă, se nuanțează și se îmbogățește neconținut și mijlocul ei de exprimare, limba literară. Totodată, acest studiu permite și observarea modului de constituire a normelor literare, ca și rolul

extrem de important al tradiției în realizarea stabilității și unității limbii literare.

Pornind de la o orientare teoretică bine precizată și, în același timp, bazându-se pe o documentație solidă, istoricul limbii române literare trebuie să urmărească, în strânsă legătură cu istoria societății și mai ales cu momentele mai importante ale dezvoltării culturale, mai multe aspecte importante: modul în care s-a constituit norma unică supradialectală, cu alte cuvinte în ce fel s-a ajuns la aspectul normat, actual, al limbii române literare; modul în care au apărut diferitele stiluri ale limbii literare și cum au evoluat și s-au dezvoltat ele, influențându-se reciproc. Acestea ar fi, în fapt, obiectivele istoriei limbii române literare.

Limba literară reprezintă o sintetizare a posibilităților de exprimare lingvistică ale întregului popor, fiind destinată în special exprimării în scris, ca mijloc de comunicare a celor mai importante manifestări culturale. Limba literară este caracterizată și de prezența unui sistem bine definit și structurat de norme, care îi conferă o anumită stabilitate și unitate. La celălalt pol al limbii se află variantele regionale, ramificațiile teritoriale ale limbii (dialecte și graiuri) care au un registru funcțional mai restrâns, limitat, în general, la spațiul rural.

Fără îndoială că limba literară și dialectele nu se află într-o relație de opoziție ireductibilă, între ele existând numeroase raporturi de interdependență. În definirea noțiunii de limbă literară, unii cercetători au considerat că noțiunea de formă cultivată are un caracter istoric variabil, în timp ce stabilitatea normelor limbii literare e și ea relativă, ele evoluând neconținut, modificându-și forma în timp.

Raporturile dintre limba literaturii artistice și celelalte stiluri ale limbii sunt și ele deosebit de complexe și nuanțate. Astfel, se poate spune că orice creație este elaborată pe baza limbii literare, însă, uneori, scriitorii pot face apel și la anumite modalități lingvistice care depășesc cadrul limitat al limbii literare „utilizând elemente arhaice sau regionalisme atunci când subiectul operei reclamă acest lucru.

Referindu-ne la raporturile dintre limba scrisă și limba vorbită, se știe că există două sisteme coexistente, analogice, ale aceleiași limbi; unul se manifestă sonor, prin folosirea unor secvențe de foneme (limba vorbită), în timp ce celălalt sistem al limbii se concretizează grafic, prin secvențe grafematice (limba scrisă). Este adevărat că în

unele limbi, există o relație de necoincidență, sau chiar de opoziție, între aceste două sisteme de expresie. În limba franceză sau în neogreacă, există diferențe sensibile între limba scrisă și cea vorbită, în timp ce în limba română ele, deși nu sunt atât de profunde, se manifestă prin utilizarea unor elemente lexicale specifice, dar și prin folosirea unor forme gramaticale deosebite. Fiecare dintre aceste două forme de comunicare își are justificarea sa funcțională în colectivitatea respectivă.

Limba vorbită se realizează mai ales în *conversația* cotidiană, ceea ce conferă comunicării orale un caracter *aletrnativ* și *discontinuu*. Alternanța replicilor în cadrul dialogului presupune reacții rapide și imediate, determinând totodată o anumită nedeșăvârșire lexicală în exprimarea ideilor, o imperfecțiune care se corectează prin retușări și aproximații succesive.

De asemenea, în e primăria de tipul oralității intervin și o serie de elemente accesorii ale comunicării (intonația, pauzele, accentul, intensitatea și debitul verbal). La aceste *prozodeme*, a căror exprimare în scris este, în mod evident, limitată, se adaugă mimica și gestică, dar și așa-numiții *indici situaționali*, de tipul aici/ acolo, acesta/acela, azi/ mâine/ ieri etc. care nu capătă un sens precis decât într-un context bine determinat și stabilit. Condițiile de utilizare a limbii scrise se disting în mod esențial de acelea ale limbii vorbite, deoarece, în general, textul scris este rezultatul unei elaborări îndelungate, a unei selecții a modalităților lingvistice. Rezultatul final al acestei elaborări conferă comunicării scrise un caracter continuu și, totodată, linear.

La începuturile limbii române literare, adică în secolul al XVI-lea se poate constata o deosebire destul de elocventă între limba textelor traduse, cu un caracter mai savant și un vocabular aparte datorită imitației originalelor slavone și limba textelor netraduse (de tipul scrisorilor și al altor acte particulare), care este mai apropiată de limba vorbită, de limbajul popular. În secolele XVII-XVIII, folosirea procedeeleor și modalităților expunerii orale și valorificarea estetică a elementelor vorbirii populare constituie, de exemplu, o caracteristică importantă a limbii literare a lui Neculce. Cu toate acestea, nu se poate nega faptul că au existat și scrieri caracterizate de elemente savante și livrești (Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino). De altfel, se poate aprecia că notarea în scris a vorbirii, a limbii populare câștigă teren în creațiile literare din a doua jumătate a secolului al

XIX-lea, acest procedeu fiind o trăsătură importantă a artei realiste. Marii clasici ai literaturii române nu se rezumă la resursele exprimării literare propriu-zise și se inspiră și din limba vie a epocii, vorbită în diferite grupuri sociale.

Spre deosebire de graiuri și dialecte, folosirea limbii literare presupune o operațiune de selecție atentă a mijloacelor de exprimare; de aceea, o particularitate esențială a limbii literare este aceea că vorbitorii ei trebuie să țină seama de anumite norme și reguli unanim acceptate. În limba literară utilizarea cuvintelor, a formelor și a construcțiilor și realizarea lor fonetică (sau grafică) trebuie să se respecte cu strictețe exigențele acestor norme. Prin acest fapt, limba literară capătă o anumită unitate și stabilitate și ajunge să corespundă multiplexelor și variațelor funcții pe care le îndeplinește ca modalitate fundamentală de comunicare interumană, dar și ca instrument de exprimare a ideilor și sentimentelor.

În realitate, în practica zilnică, cei care utilizează limba literară se abat adesea de la aceste norme, cu atât mai mult cu cât nu întotdeauna norma îi apare vorbitorului ca evidentă, imperativă, deoarece există nu puține situații în care ea nu poate fi stabilită în mod precis. Crearea normelor limbii literare a fost condiționată de procesul istoric de dezvoltare a limbii, în strânsă legătură cu procesul de dezvoltare a societății. De aceea, nu trebuie să concepem normele ca realizări statice, imobile și imuabile, dimpotrivă, ele trebuie considerate în perspectiva dinamicii istoriei limbii, tocmai datorită faptului că se constituie în diacronie, doar lucrările de specialitate și cercetătorii consemnându-le în configurația lor sincronică.

Una dintre cele mai importante scrieri religioase din secolul al XVII-lea a fost *Noul Testament*, tipărit la Bălgrad, în anul 1648, sub îngrijirea mitropolitului ortodox al Transilvaniei, Simion Ștefan.

Importanța acestei tipărituri constă în problemele teoretice de limbă literară care sunt însumate în prefață și, în al doilea rând, în însăși limba literară folosită pentru traduceri.

Această primă traducere integrală a *Noului Testament* în limba română a fost realizată de către „preuți cărturari și oameni înțelepți”, după o versiune grecească și una slavonă. Cartea are două predoslovii: prima, *Predoslovie către măriia sa craiul Ardealului*, este un cuvânt de laudă și este adresată lui Gheorghe Rákóczi, constituindu-se în același timp ca un pretext pentru un comentariu politic și teologic. Cea de a

doua prefață, *Predoslovie către cetitori*, este demnă de interes prin principiile și problemele de limbă literară dezbătute. Conștient de unitatea românilor din Transilvania, Țara Românească și Moldova, ca și de deosebirile regionale care există între ei („Românii nu grăiescu în toate țările într-un chip”), Simion Ștefan exprimă, în mod categoric, necesitatea creării unei limbi literare unitare. În vederea realizării acestui obiectiv, el preconiza, drept criteriu de selecție a cuvintelor, *valoarea lor de circulație* („cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni carii împlă în toate țările, așa și cuvintele, acelea sunt bune, carele le înțeleg toți”). Este cu totul demnă de reținut din această *Predoslovie* și mărturisirea lui Simion Ștefan cu privire la efortul depus în vederea alcătuirii unui text accesibil mării mase de cititori: „Noi drept aceea ne-am silit, din câte am putut, să izvodim așa cum să înțeleagă toți, iară să (= dacă) nu vor înțelege toți, nu-i vina noastră, ce-i de vina celuia ce-au răsfirat rumânii printr-alte țări, de s-au mestecat cuvintele cu alte limbi, de nu grăiescu toți într-un chip”).

În realizarea traducerii sale, Simion Ștefan s-a lovit de lipsa în limba română a termenilor necesari redării anumitor noțiuni. Această dificultate e rezolvată prin introducerea unor cuvinte noi, prin împrumutarea lor, odată cu noțiunile corespunzătoare, din limba din care s-a efectuat traducerea („de aceasta încă vom să știți, că vedem că unele cuvinte unii le-au izvodit într-un chip, alții într-alt. Iară noi le-am lăsat cum au fost în izvodul grecescu, văzând că alte limbi încă le țin așa, cumu-i *synagoga* și *poblican* și *gangrena* și pietri scumpe, carele nu să știu rumânește, ce sunt, noi încă le-am lăsat grecește, pentru că alte limbi încă le-au lăsat așa”).

Caracteristicile ortografice ale limbii literare a *Noului Testament de la Bălgrad* sunt: apariția vocalei *u* în poziție finală, după grupuri de două consoane: pohtescu, păzescu, socotescu. Există și excepții de la această regulă: pământ, scoțând, pe ascuns. *Noul Testament de la Bălgrad* se caracterizează și prin câteva particularități fonetice arhaice și populare: de regulă, a se păstrează după o singură consoană: alesu-i, cumu-i scris; vocala *e* se păstrează în cuvinte precum *nemică*, *dreptate*, *lucrurile*. Aceste forme alternează cu aspectele mai noi, în *i*: *tremes* și *trimis*, *nece* și *nice*; păstrarea lui *ğ*: giudecată, împregiur; iotacizarea verbelor: să ție, să-l piarză, crez, să cază; alte cuvinte cu trăsături arhaice ar fi: pohtescu, pohtind, pre, către, cărtulari, au împlut, s-au ustenit, șădea, deaca, lăpădară etc.

Cele mai importante trăsături fonetice și populare sunt: prezența lui *a* în loc de *e*: *zisără*, *deschisără*, *să cade*, *să cheamă*, *șădea*; apariția lui *a* în loc de *ia* după *ț*, *ș*, sau *j*: *să-ți înmulțască*, *ș-au împreunat* etc.; deschiderea lui *e* la *a* și a lui *i* la *î*, după consoana *r*: *comoarăle*, *izvoare*, *țărăle* etc.

Din punct de vedere al structurii morfologice, cele mai însemnate fenomene lingvistice care pot fi puse în evidență sunt:

Prezența unor forme arhaice de plural, la substantive: *greșeale*, *durure*, *mie*; alternanța dintre desinența veche și cea nouă la genitiv-dativ singular, în cazul substantivelor feminine: *țărăiei*, *mării tale*; mai rar, utilizarea unor forme de vocativ cu nuanță arhaică; prezența articolului posesiv *a* invariabil („Testamentul cel nou al Domnului nostru”): articularea pronumelui relativ *care*, în forma *carii* („Noi, rumânii, cari suntem în țara domniei tale”); prezența terminațiilor *iia*, *iiai* și *iia* la indicativ imperfect, la verbele de conjugarea a patra: *gândiia*, *păziia* etc.; verbul auxiliar la condițional optativ, persoana a treia singular și plural spre sub forma veche *ară* sau *are*.

În ceea ce privește derivarea, există derivate cu sufixe: *blânzie* (*blândețe*), *fălie* (*fală*), *începenie* (*început*), *ușariul* (*portarul*), dar și derivate cu prefixe. O particularitate o constituie faptul că unele cuvinte care astăzi au prefixe se foloseau în acea perioadă fără prefixe: *demnătură* (*îndemn*), *a se tâmpla* (*a se întâmpla*) etc.

În domeniul sintaxei, cele mai importante fenomene lingvistice sunt: topica „nume de persoană + substantiv în nominativ” când există între ele o relație apozitivă („Iacov patriarhul”, „Agrippa craiu” etc.); alternanța dintre construcțiile mai vechi cu complement direct în acuzativ precedat de *pre* și fără pronumele personal neaccentuat și construcția cu dublarea pronominală: „a ruga pre Dumnezeu să dăruiască pre mărita ta” dar și „să-l țină pre Pavel”; propoziția condițională introdusă prin conjuncția veche *să* și, mai rar, prin *de* („să nu vor înțelege toți, nu-i de vina noastră”; folosirea conjuncției deși cu alte funcții (consecutivă, atributivă): „Măriia ta încă te-ai milostivit, de ne-ai adus meșteri streini de ne-au făcut tipografie”; conjuncția *deaca* introduce, în mod obișnuit, propoziții circumstanțiale de timp: „iară deaca trecură câteva zile”; prezența unor calcuri sintactice din limba maghiară („a îngădui lui Dumnezeu”, „pre carii stătură înaintea soborului”).

Vocabularul este alcătuit, în general, din cuvinte foarte frecvent utilizate în epocă. Nu există un abuz de slavonisme, dar sunt folosiți, în schimb, termeni din limba maghiară, ca și neologisme din limba greacă. Cel mai frecvente elemente slave sunt: dihanie (mulțime), izvod (izvor, sursă), mândru (înțelept), năimit (tocmit cu plată), săbor (adunare), soroc (perioadă), a posledui (a urma, a confrunta), a isprăvi (a îndrepta). Există, de asemenea, unele calcuri după slavonă (*leamne*, cu sensul de *copaci*). Elementele lexicale maghiare cu cea mai mare pondere sunt: beteag, chelșug, fâgădaș, ponos. De asemenea, se poate aprecia că verbul „a părăsi”, cu sensul de „a înceta” este un calc lingvistic după limba maghiară („nu părăsește de a grăi”). Există, de asemenea, și elemente lexicale grecești (gangrenă, maghi, poblican, sinagoga, typografie etc.).

Limba literară a *Noului Testament de la Bălgrad* este, în general, unitară. Există, astfel, puține alternanțe fonetice, iar structura gramaticală este cea obișnuită în majoritatea scrierilor românești din prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Lexicul nu are un număr exagerat de slavonisme, precum în secolul al XV-lea, în timp ce cuvintele noi nu apar decât acolo unde sunt strict necesare. Neologismele mai puțin cunoscute sau cu o circulație mai restrânsă sunt explicate adesea pe marginea cărții. În concluzie, se poate afirma că particularitățile lingvistice cele mai importante ale *Noului Testament de la Bălgrad* sunt: apropierea de limba populară și de cea vorbită, grija pentru un vocabular accesibil și pentru o exprimare de o cât mai mare claritate, care să fie pe înțelesul cititorilor, ca și preocuparea, e drept, încă incipientă, pentru o „normă” literară.

Nicolae Iorga susține că „stilul *Noului Testament* din Bălgrad nu e acela al *Cazaniei*: scurt și cuprinzător, energic și bine rostit, el seamănă cu al *Paliei* din 1582. Mlădierea moldovenească lipsește, dar așa cum este, aceasta era cea mai bună formă românească pe care până atunci o primise vreo parte din *Scriptură*”. *Noul Testament de la Bălgrad*, prin tirajul său de dimensiuni apreciabile pentru acea epocă, s-a răspândit în toate regiunile românești, contribuind în mod efectiv la unificarea limbii literare vechi.

În literatura ecleziastică românească, Varlaam este cunoscut ca autor a mai multor cărți tipărite: *Carte românească de învățătură* (*Cazania*) – 1643, *Șapte taine a besearecii* (1644), *Răspunsul împotriva*

catehismului calvinesc (1645). De asemenea, Varlaam a tradus din slavonă în limba română *Leastvița* (*Scara cerului*) a lui Ioan Scărarul. *Cazania* e cea mai importantă lucrare tipărită de Varlaam. Din titlu, dar și din prefețe, rezultă că scopul lucrării nu este doar acela de consolidare a bisericii românești, dar și unul didactic. Prima prefață, *Cuvânt împreună către toată seminția românească*, o închinare adresată poporului român, mărturisește strădania autorului versiunii românești a *Cazaniei* de a scrie pe înțelesul tuturor românilor și de a utiliza o limbă cât mai aleasă. Autorul este conștient că prin lucrarea sa el oferă „un dar limbii românești”. În prefața a doua, adresată cititorului, Varlaam subliniază motivele care l-au îndemnat să redacteze această lucrare: „limba noastră românească... n-are carte pre limba sa” și de aceea „cu nevoie iaste a înțelege cartea alții limbi”.

În conținutul *Cazaniei* se împletesc mai multe finalități caracteristice. Astfel, lucrarea are, în primul rând, un caracter omiletic (ea conține predici), liturgic (pentru că sunt inserate aici și evangheliile) și hagiografic (deoarece cuprinde câteva vieți de sfinți, mai ales în partea a doua). Există, în cuprinsul *Cazaniei*, și trei compoziții versificate; una la început, alta după prima parte și ultima la sfârșitul cărții.

Indiferent că această lucrare a fost tradusă sau compilată, *Cazania* lui Varlaam reprezintă cea mai îngrijită formă de exprimare a limbii literare din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Prin scrisul său, Varlaam a contribuit la stabilirea unor norme relativ unitare pentru limba română literară a epocii. Limba literară este unitară din punct de vedere fonetic, lexical, morfologic și sintactic. Puține la număr și ne semnificative, inconsecvențele lingvistice ale lui Varlaam se datoresc mai ales faptului că limba română literară nu era fixată și unitară, consolidată în toate componentele ei în epoca respectivă.

Din punct de vedere fonetic, apar unele fonetisme precum buăr, cărtulari, deca și deaca, a îmbla etc. de asemenea, substantivele feminine în -e au terminația de G.-D. în -ei: mării, chemărei, grăiaște, iaste, noauă. Se întâlnesc, frecvent, o serie de arhaisme precum: prezența lui -u după două consoane: un domnu'; sâmtu, alături de unele fonetisme noi, populare, ca sămn, să se scape să margă.

Dintre aspectele vechi și regionale pot fi menționate: prezența lui dz: astădzi, dzisa, dzuă, dzi; prezența lui ȝ: agiungem, agiutoriul, giudecă, gios; palatalizarea lui f în h: luară, hiecine, are hi; prezența lui

I în loc de îi sunt, să osândească, dânsul, sânge, suntem; prezența lui e în locul lui! sauă: nedejduiesc, pementesc, romenească; tendința de extindere, prin analogie, a diftongului *îi* sau: rămâine, tătâinesău. De amintit, de asemenea, alternanțele morfologice sunt, sunt și sântu.

Din punct de vedere morfologic, cele mai importante fenomene lingvistice care se pot degaja din textele lui Varlaam sunt: prezența formei vechi de plural *mânuie* (pentru *mâinile*), construcții prepoziționale cu ajutorul lui *de* având valoare de genitiv („Fecior de domnu’ de Moldova”); alternarea substantivelor nume de persoană la acuzativ cu și fără prepoziția *pre* („nu părăsi pre mene”); vocative de tipul oame! ome! învățătoriu!; prezența articolului posesiv invariabil *a* („Toate faptele ceriului și a pământului”); folosirea particulei *à* la adjectivele pronominale demonstrative, atunci când precedă cuvântul determinat („acela sămn”, „acela împărat” etc.); forme puțin obișnuite de numeral („ai trei”), utilizarea auxiliarului arhaic la condițional-optativ („are hi”, „are putea”); imperativul negativ cu formă lungă, de tipul „nu uitareți”.

În ceea ce privește sintaxa, se pot pune în evidență următoarele particularități: folosirea conjuncției *de* cu funcție și valoare copulativă și cu sens final („dusu-ne-am de ne-am spălat”); tendința de a nu începe fraza sau propoziția cu anumite cuvinte auxiliare realizată prin inversiunea particulelor auxiliare ale construcțiilor verbale („dusu – s-a și să spălă”); construcția „nume propriu + atribut apozitional” („Pavel apostol” etc.). Fraza lui Varlaam se derulează, în general, liber, cu o anumită naturalețe, fapt observat și de Nicolae cartoian: „Fraza lui, bogată în comparații pitorești și expresii plastice, se desfășoară în tipare sintactice care nu e prea deosebit de cele de azi”.

Vocabularul textelor lui Varlaam estemarkat de numeroase cuvinte de origine latină, sau expresii compuse cu elemente atine, dintre care unele sunt complet dispărute, altele există pe arii mai restrânse ca arhaisme, iar altele și-au schimbat sensul: ande-sine (ei între ei); să cerce (să caute); chiar (= clar); despuitoriul (= stăpânitoriul); giudeț (judecător); mișel (sărac) etc.

Elementele slave se întâlnesc mai rar și ele dau scrisului lui Varlaam un caracter arhaic, mai ales că ele se îmbină uneori cu elemente latine, dispărute azi din circulația limbii. Cele mai importante elemente slave care s-au păstrat sunt: bezdnelor, blagoslovită, boiariu. Slavonismele care nu s-au păstrat în uzul limbii sunt: blagocestiv

(evlavios), ciudesa (minunea), liubovul (iubirea), spăsenie (ispășire) etc. Alte cuvinte provin din limba maghiară: giuruiesc; hotnog; vigăduia (petrecea), din limba neogreacă: amăgeu (șarlatan), schismeaste (dezbină), temeluiaste (întemeiază) sau din limba turcă: aslam (dobândă). Bogăția și varietatea vocabularului *Cazaniei* este ilustrată și de utilizarea unor sinonime, între care vendecare / iștelenie și tămăduire.

Stihurile lui Varlaam se numără printre primele încercări de versificație publicate în limba română. Cele trei compoziții versificate ale *Cazaniei*, totalizând 28 de versuri, reprezintă un imn de laudă adresat puterii domnești, în timp ce celelalte două sunt imnuri cu caracter religios. Versurile sunt lungi, inegale ca dimensiuni și fără ritm, cu o rimă feminină, împerecheată. Sub raportul expresivității, mult mai valoroasă din punct de vedere estetic este expunerea în proză, unde Varlaam obține pagini de autentică narațiune. Limba literară a *Cazaniei* se remarcă prin vigoare, robustețe, este bine articulată, marcată de expresivitate și naturalețe. Expresivitatea acestei cărți rezultă și din caracterul oral al narațiunii, dar și din pasajele lirice care intersectează paginile epice, care reprezintă, în fond, primele încercări de proză artistică în limba română, chiar dacă textele respective sunt traduse.

Limba cărților lui Varlaam este o limbă literară cu caracter popular, cu anumite aspecte regionale, dar și cu unele influențe, deloc de neglijat, ale frazei slavone. Trăsăturile lingvistice regionale sunt reduse; astfel, majoritatea lexicului, ca și întreaga structură gramaticală și aproape tot sistemul fonetic sunt comune limbii majorității cărților românești scrise la noi în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea. Stilul *Cazaniei* este marcat mai ales de oralitate, cu calități artistico-literare de necontestat, pe alocuri retoric-descriptiv sau livresc.

Tipărită într-un tiraj mare și în condiții tehnice superioare pentru acea epocă, *Cazania* s-a răspândit în toate regiunile locuite de români. Pron această difuzare largă, *Cazania* a contribuit într-o măsură considerabilă la procesul de consolidare la procesul de consolidare și unificare a limbii române literare

Se poate spune că Varlaam avea conștiința unei norme literare a limbii române, pe care el o concepea ca o îmbinare între elementele populare consacrate în Moldova și anumite elemente arhaizante sau

arhaice, socotite mai adecvate pentru stilul biblic care trebuie să caracterizeze scrierile religioase.

CAPITOLUL III

CRONICARII MOLDOVENI

Marii cronicari moldoveni sunt contemporani cu Varlaam Simion, Ștefan, Dosoftei sau Antim Ivireanu. Propunându-și să consemneze istoria Moldovei, ei au avut de înfruntat dificultăți numeroase (lipsa de tradiție, absența izvoarelor istoriografice etc.). Din paginile cronicarilor moldoveni reiese sentimentul utilității efortului istoriografic, conștiința responsabilității scrisului, a demnității morale a cronicarului, precum și valoarea educativă pe care o au cronicile.

GRIGORE URECHE

Primul mare cărturar moldovean e Grigore Ureche, născut în 1590, mort în 1647.

După 1611, studiază în Polonia latina, gramatica, retorica și poetica.

Revenit în țară, participă la viața politică a Moldovei, ocupând funcțiile de logofăt și spătar, iar apoi pe cea de mare vornic al Țării de Jos. Între anii 1642 – 1647 redactează *Letopisețul Țării Moldovei*. Această cronică înfățișează evenimentele istorice de la „descălecatul al 2-lea” (întemeierea Moldovei) – 1359, până la a doua domnie a lui Aron Vodă (1594) și va fi publicată pentru prima dată în 1852 de M. Kogălniceanu. Letopisețul trebuie să fie, pentru generațiile ce vor urma, un izvor de înțelepciune și să fixeze în memoria lumii „începătura” (originea) și evoluția unui popor. Relatarea are și o finalitate morală, pentru că ea trebuie „să rămâie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură”. Efortul cronicarului a fost acela de a „afla cap și începătură moșilor, de unde au izvorât în țară și s-au mulțit și s-au lățit ca să nu să înece a toate țările anii trecuți și să nu să știe ce s-au lucrat”.

Letopisețul subliniază faptul că Moldova este o țară „mișcătoare și neașezată, aflată în calea tuturor răutăților”, o țară în care atitudinea firească a oamenilor era lupta, iar virtutea esențială – eroismul.

Modelul eroic absolut pe care îl impune cronicarul este Ștefan cel Mare.

Episoadele narate de către cronicar au un caracter monumental și reprezentativ, Ureche realizând narațiuni exemplare, ce încadrează

destinul celor evocați.

Intenția de a oferi o învățătură, o pildă cititorului se observă din felul în care se încheie anumite episoade narative. De exemplu, câteva capitole cuprind, drept concluzie, o sancționare a personajelor. De asemenea, faptele relatate exprimă voința lui Dumnezeu, având o logică internă ascunsă eroilor și care e pusă în evidență prin împlinirea sau neîmplinirea idealurilor personajelor.

Letopisețul lui Gr. Ureche face parte din specia acelor scrieri nonfictive, care își dezvoltă substanța din documente și izvoare istorice, punându-se la contribuție amănunte semnificative. Farmecul stilistic al cronicii e dat de abundența detaliilor, prin care autorul caută să ofere senzația de viață. Din lectura izvoarelor documentare și din amprenta sensibilității proprii capătă contur o bună parte din istoria Moldovei.

În concepția lui G. Călinescu, Ureche avea „harul de a gândi prin simțuri, de a imita prin sunete foșnitoare, horăitoare, clinchetitoare, lovirea, învâlmășeala, vechimea chiar a faptelor (...). Vorbirea cronicarului este dulce și crudă, cuminte și plină de ascuțisuri ironice”.

Ideea obiectivității e esențială pentru Grigore Ureche, deoarece cronicarul simte nevoia de a controla datele și de a respecta adevărul istoric. Sub raportul concepției, cronica reflectă orânduirea feudală din Moldova secolului al XVII-lea. Ca reprezentant al marii boierimi, Ureche condamnă sistemul de guvernare bazat pe autoritatea domnească și sugerează superioritatea monarhiei „luminate” (elective).

Din punct de vedere documentar, letopisețul lui Gr. Ureche ne oferă cele mai importante informații asupra celor 235 de ani cuprinși între întemeierea statului moldovean și a doua domnie a lui Aron-Vodă.

Cititorul află din această cronică date despre structura feudală a țării, despre obiceiurile de la curtea domnească sau despre raporturile dintre Moldova și Rusia.

Letopisețul Țării Moldovei debutează cu legenda întemeierii Moldovei, preluată din *Cronica* scrisă la curtea lui Ștefan cel Mare. Povestirea are simplitate și acuratețe, cronicarul realizând un tablou sugestiv al acelor vremuri imemorabile, cu arome de legendă și mit.

Istoria Moldovei e zbuciumată, domniile se sfârșesc repede, într-o avalanșă de fapte, unele din ele tragice. Strălucirea figurii lui

Ștefan cel Mare are, în acest context, reflexe mitice, ilustrând forța credinței asociată cu patriotismul și dragostea de neam.

Personalitatea lui Ștefan cel Mare domină paginile *Letopisețului*, domnitorul apărându-ne ca un erou exemplar, ca un apărător al neamului și al creștinătății. Portretul pe care I-l consacră lui Ștefan cronicarul este, după cum observă D.H. Mazilu, „un remarcabil portret moral, un necrolog care stopează chiar cursul istoriei spre a semnifica mai bine greutatea pierderii”.

Grigore Ureche e preocupat în cronică sa și de fixarea identității etnice a poporului său, considerând că istoria Moldovei trebuie privită în corelație cu a altor popoare. În acest sens, el face câteva considerații asupra originii, continuității și unității de neam a românilor: „Românii, câți se află lăcuiitori la Țara Ungurească și la Ardeal și Maramureș, de la un loc sunt cu moldovenii și toți de la Râm se trag”. Pe de altă parte, Ureche realizează și unele analogii între cuvinte românești și cuvinte din limba latină, constatând originea latină a limbii române.

Deși opera de istoriografie, *letopisețul* are și o certă valoare literară, fiind, în viziunea lui N. Manolescu „operă clasică a prozei istorice”. Materialul epic se structurează în jurul a două modalități de expunere cu efecte stilistice deosebite: narațiunea și portretul. Narațiunea e folosită, de exemplu, în evocarea domniilor lui Ion Vodă cel Cumplit și Alexandru Lăpușeanu.

În alcătuirea portretelor, Grigore Ureche preferă portretul moral. Observațiile de ordin moral (precum în portretul lui Ștefan cel Mare) se corelează cu preferința pentru detaliul semnificativ, pentru crearea unei atmosfere sau a unei perspective a faptelor.

Din punct de vedere stilistic, Ureche utilizează numeroase procedee ale expunerii orale, cu reprezentări de fraze, expresii din limba vorbită etc. Există însă și unele pasaje ale cronicii inspirate direct din limba cărților religioase. Alteori, formularea concisă, eliptică a unor fraze presupun existența unui model latin.

În dezvoltarea limbii literare și a literaturii române, exprimarea lui Ureche se caracterizează prin încercarea de a părăsi tiparele limbii bisericești și de promovare a limbii populare, fapt ce constituie un progres important pentru că limbajul scrierilor religioase se deosebea de limba vorbită prin fraze greoaie și prin sintaxa uneori forțată. Portretele conturate de Grigore Ureche se caracterizează prin concizia și precizia enunțurilor, prin caracterul lapidar al stilului. Nu de puține

ori, tehnica portretului se asociază cu arta narațiunii foarte expresivă și plastică, sau alteori textul cronicii capătă accente moralizatoare.

În *Letopisețul* lui Grigore Ureche, monotonia, ce rezultă din simpla înșiruire prin acumulare succesivă este evitată de cronicar prin introducerea unei perspective narative foarte nete, prin care se realizează o ierarhizare a evenimentelor și a figurilor personajelor. Ureche nu compilează, pur și simplu, în cronica sa, pentru că faptele și oamenii devin pentru el prilej de meditație asupra mecanismelor ascunse ale istoriei și ale destinului.

Din punct de vedere stilistic, comparația plastică, antiteza, enumerația sunt figurile cele mai frecvent utilizate. Oralitatea expunerii reiese din prezența anumitor expresii figurate, metafore, comparații, dar și prin recursul la o serie de maxime, zicători, proverbe, exclamații, interogatorii retorice, folosirea vorbirii directe etc.

Grigore Ureche – *Letopisețul Țării Moldovei* – arta literară și stilul

Titlul complet al cronicii lui Ureche este *Carte ce se cheamă Letopiseț, ce într-însa spune cursul anilor și descălecarea Țării Moldovei și viața domnilor*. În *Letopisețul* său, Ureche are darul obiectivității și harul cuvântului, astfel că el nu folosește acele informații care „nu se tocmesc”. Ureche este, s-ar spune, evoluționist în istorie, considerând că orice nație are o „începătură”, un „adaos” și o „scădere”. Există, în *Letopiseț*, și unele idei social-politice; astfel, cronicarul consideră că „obicelele țării” nu sunt bine așezate, domnul judecă fără legi, iar puterile în stat sunt amestecate, violența în cadrul cârmuirii fiind o eroare ce va fi sancționată de istorie.

În esența ei, frumusețea cronicii lui Ureche se reduce la cuvânt, la darul verbal, fonetic chiar, de a aprecia faptele, evenimentele și oamenii prin grai. În *letopisețul* lui Ureche, în locul comparației de aspect retoric se află metafora aluzivă: graiul nostru „din multe limbi este făcut”; obicelele țării „nu-s legate”, turcii acoperă toată lumea „ca o negură”, iar țara este „mișcătoare și neașezată”.

În afară de aceste figuri de stil de o incontestabilă expresivitate, aflăm în cronică harul de a gândi prin simțuri al cronicarului, dar și talentul de a imita prin sunete vechimea și concretețea faptelor. Vorbirea cronicarului este dulce și cruntă în același timp, cumpănită dar și plină de ascuțișuri ironice. Prin intermediul unei limbi

mlădioase și curgătoare, Ureche creează mici tablouri de intensă expresivitate, scene epice repezi și dinamice, care au darul de a scoate în relief ambianța istorică, atmosfera de epocă.

Adevăratul talent al lui Ureche stă însă în conturarea portretului moral. În acest domeniu al creativității, cronicarul sintetizează, plăsmuiește, deoarece izvoarele istoriografice nu îi oferă modele. Omul este privit sub o însușire capitală sau sub un viciu sub care se așază faptele lui memorabile într-o cadență tipică.

Majoritatea exegeților operei lui Ureche consideră portretul ca fiind punctul de excelență al operei sale literare. Chiar G. Călinescu îl apreciază ca fiind „adevăratul dar al lui Ureche”. S-a spus, de asemenea, pe drept cuvânt, că Grigore Ureche este un înzestrat portretist, făcându-se, desigur, referire la celebrul portret al lui Ștefan cel Mare.

Portretul lui Ștefan e mai curând o gravură foarte apăsată, echilibrată, concisă, conturată în linii foarte ferme, peste care s-a așternut atât subiectivitatea noastră, ca cititori ai operei lui Ureche, dar și patina timpului: „Fost-au acest Ștefan Vodă, om nu mare la stătu, mândios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat, de multe ori la ospețe omorâia fără județu. Amintrelea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său știa a-l acoperi și unde nu gândea acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși se vâraia, ca văzându-l ai săi să nu îndărăpteze. Și pentru aceia raru războiu' de nu biruia...”

Demnă de remarcat este în cronica lui Grigore Ureche concizia portretizărilor și a descrierilor, conturate în câteva cuvinte sintetice, printr-o așezare antitetică a faptelor, oamenilor ori a elementelor realității; lipsa adverbului de negație și antepunerea negației lasă impresia de neclintire, de săpare în piatră a figurilor. De exemplu, despre Bogdan cel „grozav”, urmaș la tron al lui Ștefan cel Mare se spune că „nu în beții, nici în ospețe petrecea, ci ca un stejar în toate părțile priveghea”.

Acolo unde este nevoie, pentru a ilustra un fapt ori pentru a argumenta o afirmație, cronicarul recurge la expresivitatea proverbelor ori a zicerilor tipice: lăcomia turcilor e „sac fără fund”, „pe dinafară ca un pom înflorit, iară pe dinăuntru ca un lac împutit” etc.

E demn de semnalat că Grigore Ureche a încercat să facă fiecăru domn câte un portret, din care să rezulte personalitatea acestuia. Astfel, Bogdan Vodă seamănă cu o arătare din gravurile lui Callot,

Ștefăniță este o copie juvenilă, oarecum caricaturală a lui Ștefan cel Mare, Petru Rareș e tipul omului politic cumpătat în vorbă și echilibrat în hotărâri, Bogdan Lăpușneanu este un copil fără minte, Ianul Sasul este un eretic straniu, Petru Șchiopul era un om de treabă, Aron Vodă – un dement periculos etc.

Pe lângă portretul sintetic, individualizator, Ureche recurge și la portretizarea colectivității, fapt considerat drept una dintre principalele calități ale cronicarului. Pe lângă poloni, în mijlocul cărora și-a făcut studiile, Costin înfățișează tătarii, turcii și maghiarii.

Atunci când vorbim despre cronica lui Grigore Ureche vorbim, de fapt, despre narațiunea pură, o narațiune ce se caracterizează prin limpezimea intuiției epice, prin siguranța în reprezentarea evenimentelor și a oamenilor, prin nervul povestirii, trăsături care amintesc de proza latină clasică.

În *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche narațiunea înaintea cursiv, cu naturalețe, într-un limbaj destul de economic, astfel încât nu găsim niciun cuvânt care să prisosească. Pe de altă parte, cronica este relativ săracă în detalii, pentru că se întemeiază pe izvoare puține. Avantajele unei astfel de economii de modalități stilistice sunt cu totul neașteptate.

Chiar dacă, în decursul timpului, unele cuvinte au un răsunet arhaic, textul este inteligibil, relatarea este mereu clară, enunțarea epică precisă, cu o tăietură fermă a frazei, într-un stil de o simplitate grandioasă. Redarea cu simplitate narativă a faptelor, evenimentelor și a personajelor în totală ignore a procedelor și artificiilor elocvenței, emoționează prin sinceritate, naturalețe și omenesc. În textul cronicii, nefalsificat prin mijloace retorice, exprimarea este în general rectilinie, iar istorisirea evenimentelor memorabile este discretă, ușor sceptică, la fel ca și uimirea de care este însoțită adesea enunțarea.

De altfel, utilizarea expresiei „zic”, aduce cu sine o undă de ușor scepticism, punându-se, oarecum sub semnul îndoielii faptele: „zic că au fost la liturghie arhiepiscopi și preoți...”, „zic unii să se fi arătat lui Ștefan Vodă sfântul mucenic Procopie îmblând deasupra războiului călare”.

Aceste abateri relative de la tipul de expunere rectilinie, lineară contribuie din plin la împlinirea portretului psihologic al cronicarului. Este șansa sărăciei stilistice, a unei economii expresive compensatoare, căci exclamațiile și interogațiile – puțin frecvente în

textul cronicii –, ca și tonalitatea în mare parte egală cu sine, fără contorsiuni, echilibrată, cumpănită, lipsită de ornamente stilistice și de înflorituri retorice fac din cronicar un scriitor cu o ținută oarecum glacială, un scriitor ce relatează în mod impersonal, cu o anume detașare, destinul istoriei Moldovei.

Sărăcia stilistică, narațiunea crudă, într-un stil neutru, „alb” exprimă cu relativă exactitate epoca, fondul sumbru al evului mediu românesc, al unei societăți nefixate în sensul modern al termenului, sălbatică în un și răzbunări, fără măsură în patimi.

Din cauza faptului că narațiunea este jalonată de momente tipice, repetitive, cu caracter de arhetip, oarecum (înscăunarea și moartea domnitorului), cronica lui Grigore Ureche dobândește o anumită unitate și coerență de conținut, dar și de stil.

În letopiseț, ritmul narativ vine oarecum de la sine, realizându-se nu o armonie statică, ci una extrem de dinamică. Cronica lui Ureche, alcătuită în cea mai mare parte din izvoare insuficiente, este una tipic medievală, dar și modernă, în același timp, prin unele elemente de compoziție și de stil, prin puritatea și simplitatea expresivă.

În același timp, calitățile populare ale stilului, pe care le resimțim la o primă lectură, nu are ca principală resursă oralitatea, ci doar stereotipia expunerii, în multe privințe similară celei din basm. Fatalismul de natură etică, metoda didactică și mistică de interpretare a faptelor istorice sunt, pe de altă parte, și ele de natură folclorică. Arhaicitatea limbii, cu contorsiuni neobișnuite, cu răsuciri expresive accentuează senzația de fabulos pe care o percepem în unele pasaje ale cronicii.

De asemenea, formula introductivă, fiind adesea asemănătoare, conținutul capitolelor devine previzibil, făcând să se aprofundeze senzația unei creații formale, de tip arhaic. Epicitatea lui Grigore Ureche are ca factor primordial de sporire a expresivității complicitatea dintre autor și cititor, cititorul reprezentând, în fapt, un adevărat pol al comunicării artistice, accentuând, prin dorința de schimbare favorabilă a cursului acțiunii, tensiunea așteptării.

Pe lângă descrierile de natură sau de caractere, un spațiu destul de larg îl ocupă, în opera lui Ureche, și redarea artistică, într-un stil dinamic, cu reprezentări ample și cu detașare, a luptelor purtate de moldoveni „ca să-și apere țara și pământul său”.

În cronica lui, Grigore Ureche pune în lumină, nu de puține ori, relațiile dintre domn și boieri, relații adeseori tensionate, în schimb cronicarul nu amintește prea des despre țăranime sau despre oamenii de rând.

Descrierea minuțioasă, caracterizarea cu o mare acuitate a detaliului revelator a personajelor celor mai complexe și a situațiilor celor mai demne de interes, circumscrierea realistă, obiectivată a evenimentelor epice și a oamenilor demonstrează pe deplin capacitatea de povestitor a cronicarului. Demnă de interes în acest sens este descrierea pibegiei lui Petru Rareș. Aceste momente dramatice se îmbină cu descrierea unor priveriști desemnate epic cu o deosebită vigoare și expresivitate, cum este descrierea secetei din vremea lui Ștefan-Vodă.

Aspectul de mozaic al imaginilor, nenumăratele pagini de narațiune literară, plasticitatea detaliilor și sugestivitatea portretelor au făcut din cronica lui Grigore Ureche un important izvor de inspirație pentru scriitorii de mai târziu.

Este fără nicio îndoială că *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche are o deosebită importanță pentru istoria literaturii române și pentru istoriografia noastră. Este prima cronică scrisă în limba română, care a ajuns până în vremurile noastre. A fost scrisă într-un spirit critic și, deși are unele date eronate, este importantă pentru istoriografia românească prin acuratețea expunerii și prin valoarea documentară inestimabilă.

Ca operă literară, se poate spune că *Letopisețul* lui Ureche este prima operă literară scrisă sub influența spiritului literar occidental. Din lectura acestei cronici se desprinde cu limpezime concepția social-politică a autorului ei, viziunea sa asupra lumii, modul în care scriitorul interpretează și ierarhizează evenimentele, în conformitate cu optica sa ce are impregnate în filigran trăsăturile spiritului medieval.

Scrisă într-o limbă românească fluentă, plastică și expresivă, cu o incontestabilă artă a reprezentării epice a evenimentelor și oamenilor, cronica lui Grigore Ureche nu este numai un izvor istoriografic important, ci și o operă literară care interesează deopotrivă pe lingvist și pe literat.

Limba română literară în opera lui Grigore Ureche

În perioada de constituire a limbii române literare, scrierile

cronicarilor moldoveni au jucat un rol deosebit de important, deoarece au constituit, pentru scriitorii noștri clasici, adevărate surse de inspirație sau modele expresive.

Ureche este fiul lui Nestor Ureche și a studiat la Lwów limba latină, retorica și poetica. Între anii 1642 și 1647 scrie *Letopisețul Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor, carea scrie de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă*. Cronica lui Ureche este redactată, după cum au observat și exegeții săi, din perspectiva concepției sociale și politice a autorului, care acordă o atenție deosebită mai ales domnilor și boierimii, neglijând viața țărănimii.

Cultura umanistă a cronicarului se reflectă nu numai în sentimentele sale de patritism și dragoste față de patrie, ci și în interesul constant de a explica, argumenta și ilustra originea romană a poporului român și a limbii române, în interesul pentru a sublinia ideea unității neamului românesc și de a relata faptele din perspectiva adevărului istoric, întemeindu-și aserțiunile pe o documentație bogată și diversificată, receptată cu discernământ critic, dar se oglindește deopotrivă în concepția sa cu privire la funcția educativă a istoriografiei.

Cronica lui Grigore Ureche ni s-a transmis în mai multe copii manuscrise. Se poate spune că versiunea originală, care a circulat pe un spațiu mai restrâns, a suferit vizibile remanieri din partea lui Simion Dascălul, ale cărui interpolări se întemeiază pe unele izvoare false, astfel încât adevărul istoric a fost răstălmăcit, iar unele fapte mistificate. Unii dintre copiiștii din secolul al XVII-lea au adăugat, la rândul lor, unele pasaje, existând așadar al doilea și chiar al treilea rând de interpolări.

În ceea ce privește vocalismul, se poate constata prezența vocalei *e* nesincopate (dreptate, diresle etc.). De asemenea, substantivul *român* și adjectivul *românesc* au fonetismul analogic *o*, în locul fonetismului mai arhaic *u* (rumân), prin apropierea de cuvântul latin *romanus*.

Se mai poate preciza faptul că vocala *a* etimologică s-a păstrat, ca în exemplele: lăcuit, lăcuind, răsiți, săbor. În ceea ce privește diftongii, este de menționat prezența diftongilor *ea* și *îi* seara, pâine, fenomen fonetic caracteristic graiului muntenesc, fapt care dovedește influența acestuia asupra graiului moldovean, prin intermediul cărților

bisericești. Diftongul *ia* apare, de asemenea, conservat în cuvinte precum *iape* sau *iazar*.

În domeniul consonantismului, să observăm că dintre consoane apar într-o formă alterată *f* și *p*, care alternează cu formele nealterate. *j* în loc de *ğ* este predominant (*județ, prejur, jumătate, joi, juruind, înconjure*). În cuvintele cu prefixul în acesta nu este notat atunci când cuvântul respectiv e precedat de prepoziția din (*din ceput*). În compunerea cu *de pre, către, spre*, pronumele personal *ins* își păstrează individualitatea (*de înse, de către insul, pre insul, spre insul*). Să notăm de asemenea că *n* se conservă într-un cuvânt precum *mănuntă*, în schimb, același *n* dispare uneori în urma fenomenului fonetic al iotacizării (*să rămâie, să-și ție, se pune, să spuie*).

Morfologia prezintă câteva forme arhaice de substantive feminine: *sor, mânuie, trebe* (pluralul de la *treabă*), construcții prepoziționale cu particula *a*, cu valoare de genitiv: „ca să nu să înece a toate țările anii trecuți”, articolul posesiv invariabil *a* înaintea substantivelor în genitiv, singular sau plusral: „ce se va fi lucrat într-acei doi ani a domniei lui”, lipsa articolului hotărât sau posesiv în anumite situații („la une letopisește de-ale noastre”), adjectivul *curând* acordat cu substantivul („curândă vreme”) etc.

În ceea ce privește morfologia verbului, pot fi evidențiate următoarele trăsături: forma *au* este utilizată ca auxiliar pentru persoana a treia singular, timpul perfect compus (*au venit, s-au descălecat*), sau, uneori, chiar se repetă („l-au și ospătat-au”). Perfectul simplu și mai mult ca perfectul *au* forme arhaice, precum: *facea, cerșuse, feceră*. La mai mult ca perfect, forma perifrastică este alcătuită din verbul „a fi” + gerunziul verbului de conjugat cu valoare de imperfect („au fost lăcuind tătari”, „au fost zicând”).

Conjunctivul perfect este format din conjunctivul prezent al verbului *a fi*, la care se adaugă participiul trecut al verbului de conjugat: „să-l hie aflat în viclenie”. Condiționalul perfect e alcătuit din imperfectul verbului *a vrea* + infinitivul verbului de conjugat („nu vrea avea”, „vrea da războiu”, „să vrea hi făcut”. În ceea ce privește infinitivul, infinitivul lung este utilizat cu ajutorul prepoziției *de*: „de a-și tocmire oastea”, „de-a scoatere”, „de-a împlere”.

În domeniul prepozițiilor, se poate constata o schimbare a regimului unor prepoziții: *de* este folosită în locul prepoziției *de la* („și din povești ce au auzit unul de altul”), *de* în locul lui *din* („mănăstirea

de Bistrița”), *de la* pentru *din* („Dragoș, carele venise de la Maramureș”), *spre* pentru *asupra* („cu multe sudălmi și ocări spre Mahomet”), *despre* pentru *de* sau *înspre* („să-l sprijine despre vrăjmașii săi”).

Particula *și* se adaugă și la alte forme pronominale: *care-și*, *cumuși*, *unde-și*, *cineși*, *acesta și*, *atunci ași*.

În domeniul sintaxei, se pot pune în valoare următoarele particularități: *inversiunea pronumelui* („pentru că mai demult o au fost chemând așa”, „au săgetatu-le caii”, de n-ar hi schimbându-se norocul”. Frecventă este, de asemenea, și reluarea pleonastică a formei neaccentuate a acuzativului pronumelui personal, aflat în poziție enclitică la construcția verbală („i-au prinsu-i”). Grigore Ureche are meritul de a-și fi scris cronică într-o limbă literară foarte apropiată de cea vorbită, datorită utilizării foarte frecvente a coordonării prin *și*, o modalitate sintactică specifică narațiunii: „au purces în anul 6975 (= 1467) și au tras spre Moldova, și zicea că cu cale merge, ca să ducă la scaun la Moldova pe Petru Vodă”. O altă particularitate sintactică a coordonării e prezența – destul de frecventă – a lui *căci* *că* în propozițiile cauzale coordonate: „să nu însemnăm nici de feciorii lui Ștefan Vodă, căci că poate să fie adevărat”.

Vocabularul cronicii este destul de eterogen. Există, astfel, elemente latine. Printre elementele latine ale limbii vorbite sunt mai frecvente: *op* (trebuie): „cum se tâmplă, din pom bun roadă bună op să iasă”, *pedestru* („de nu era nici de cal, nici de pedestru”). Elementele slave sunt și ele considerabile ca număr. Cele mai multe elemente lexicale slave provin din slavonă și au un caracter savant, în timp ce elementele slave împrumutate din polonă, ucraineană și rusă sunt mai puține la număr și sunt mai ales caracteristice pentru limba vorbită. Astfel de elemente savante sunt: *pohfală* (strălucire), *poticală* (înfrângere), *a pristăvi* (a consimți), *a dostoi* (a satisface). Elemente lexicale din limba vorbită sunt: *fală* (mândrie), *hrăniță* (frontieră), *plean* (pradă de război), *a poftori* (a repeta), *a pohlibui* (a cleveti).

Nu puține sunt și cuvintele de origine neogreacă (*a scimosi* etc.) sau de origine turcă (*adet*, *hochim*, *otac*).

O caracteristică semnificativă a stilului cronicii lui Ureche o reprezintă utilizarea frecventă a numeroase cuvinte din limba vorbită: a se aciuia (a se adăposti), au (sau), a căuta (a trebui), decinde (dincolo), a nemeși (a înnobila), omăt, prepus (bănuială), a plodi (a

naște), țarină, a urzi (a întemeia), a vicleni (a înșela) etc.

Cronica lui Ureche se caracterizează și prin utilizarea unor expresii tipice pentru sfera limbii populare: *ca acela, mai cu asupră, bătrân de zile, în calea răutăților, a da război, au dat dosul, a sta la domnie, dinadreapta, dinastânga* etc.

Din punct de vedere stilistic, Grigore Ureche utilizează procedee ale expunerii orale, cu repetări de fraze, expresii din limba vorbită (s-au tras, ce se cheamă), antepunerea pronumelui personal *o* (o au scos). Există însă și unele pasaje ale cronicii inspirate direct din limba cărților religioase. Alteori, formularea concisă, eliptică a unora dintre frazele sale presupune un model latinesc: „În Moldova este acest obicei, de pier fără număr, fără giudeț, fără leac de vină; însuși giudeț, însuși pâraște, însuși împlie legea... Cine n-ar pofti să viețuiască? Place-le lor viața, alții încă nu o ar lepăda”.

În dezvoltarea limbii române literare, exprimarea lui Ureche se caracterizează prin încercarea de a părăsi tiparele limbii bisericești și de promovare a limbii populare, fapt ce constituie un progres important, pentru că limba scrierilor religioase se deosebea de limba vorbită prin fraze greoaie și prin sintaxa uneori forțată. Portretul lui Ștefan cel Mare e remarcabil prin concizia și precizia exprimării, dar și prin caracterul lapidar al stilului. Tehnica portretului se asociază însă cu o artă a narațiunii foarte expresivă, ca în pasajul următor: „Văzând Petru vodă că-l împresoară vrăjmașii de toate părțile și ai săi l-au părăsit toți, lăsat-au scaunul și s-au dus spre munți, unde, cunoscând că nici acolo nu se va putea amistiui, au gândit să treacă la Țara Ungurească”.

Alteori, textul cronicii se impune prin accentele moralizatoare ori ironice: „Că cela ce-l e voia să se teamă atâta norod de un om, trebuiaște și el să se teamă de toți; că tot vărsătoriul de sânge de frică face, ca să-i ia spaima și să se teamă toți de dânsul, ce ar putea face cu blândețe”.

Datorită calităților sale stilistice și a conținutului documentar al faptelor narate, cronica lui Grigore Ureche a servit ca izvor de inspirație pentru scriitorii de mai târziu (Negruzzi, Vasile Alecsandri, Delavrancea, Mihail Sadoveanu etc.).

MIRON COSTIN

Miron Costin, născut în 1633 – mort în 1691, provine dintr-o familie de mari boieri moldoveni.

Își efectuează studiile la Colegiul iezuit din Bar (Polonia). Întors în țară în 1652, devine mare dregător și diplomat.

Între anii 1672 – 1674 scrie poemul filosofic *Viața lumii*, iar în anul 1675 termină redactarea *Letopisețului Țării Moldovei*. În 1677 scrie în limba polonă *Cronica Țărilor Moldovei și Munteniei (Cronica polonă)*. Tot în această perioadă scrie *Istoria în versuri polone* despre *Moldova și Țara Românească (Poema polonă)*. Între anii 1686 – 1691 scrie *De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor*.

Letopisețul Țării Moldovei s-a păstrat în 56 de copii manuscrise, dintre care cele mai vechi datează de la sfârșitul secolului al XVII-lea, iar cel mai recent din 1844. A fost publicat pentru prima oară în anul 1852, de Mihai Kogălniceanu și relatează evenimente istorice între 1595 și 1661 (de la a doua domnie a lui Aron Vodă, până la domnia lui Dabija Vodă).

Letopisețul înfățișează o perioadă zbuciumată, cu schimbări rapide de domni, trădări sau războaie. Letopisețul lui Miron Costin se caracterizează prin simțul de observație bine dezvoltat, arta narațiunii și a dialogului, precum și prin puterea de convingere a enunțurilor.

Miron Costin, se dovedește în cronica sa, un bun cunoscător al sufletului uman, el punând în scenă conflicte și acțiuni cu un deosebit simț al autenticului. În *Letopisețul Țării Moldovei* întâlnim toate calitățile prozei de analiză psihologică pentru că cronicarul e interesat permanent de evoluția personajelor, de reacțiile și comportamentul lor, care sunt definite prin dialoguri sau expresii revelatoare.

În ciuda diversității sale stilistice, *Letopisețul* lui M. Costin are o remarcabilă unitate a tonalității, care este o mărturie a unei viziuni proprii, ce reușește să structureze și să ierarhizeze evenimentele.

Concepția asupra istoriei pe care o înfățișează Miron Costin în *Letopisețul Țării Moldovei*, ca și în poemul *Viața lumii* este una pesimistă. Cronicarul consideră că vremurile se îndreaptă spre o continuă degradare, totul se distruge, și nimic nu poate fi construit. Istoria e percepută ca superință și întuneric spiritual, Miron Costin dovedindu-se un om al Renașterii care tinde cu toată pasiunea spre adevărurile spirituale. Letopisețul lui Miron Costin cuprinde evenimente și oameni într-o continuă mișcare, evoluând între măreție și decădere. Intenția de a-și informa corect cititorii îi impune cronicarului o atitudine critică față de surse, o anume obiectivitate și imparțialitate a viziunii.

Cronicarul reconstituie, dincolo de evenimente, atmosfera epocii, faptele de civilizație oglindite în organizarea societății, obiceiuri etc.

Martor ocular al evenimentelor dintre anii 1648 – 1661, cronicarul dispune de impresii directe, care sunt concretizate în evocări de o mare precizie și prospețime. Istoria este înțeleasă ca un spectacol ce antrenează o multitudine de personaje, cu trăsături morale de o mare diversitate. Numeroase portrete înfățișează domni buni sau răi, cu fizionomii și caractere diferite. Portretele, sunt cele mai multe, sintetice, esențializate, constituite prin enumerări; în cadrul acestor portrete, caracterizarea se realizează prin alăturare sau antiteză. De exemplu, Vasile Lupu contrastează cu fiul său, Ioan. Extinse la proporțiile unor microbiografii, portretele impun fie imobilitatea unor caractere, fie devenirea lor. Evoluția personajelor se realizează prin dialog și prin vorbirea directă, în forma unor anecdote de o deosebită plasticitate și savoare.

Miron Costin este, însă, un scriitor atent la viața internă a personajelor și la resorturile psihologice care le declanșează reacțiile, dar și la scenele colective. De asemenea se poate afirma că Miron Costin înnoiește cercetarea trecutului și prin incursiunile sale în istoria Imperiului Otoman și prin racordarea istoriei Moldovei la istoria universală.

Pe de altă parte, Miron Costin se dovedește, în *Letopisețul* său, un scriitor înclinat spre problematizare, un scriitor ce meditează asupra evenimentelor relatate, în fraze aforistice, concentrate, în deplin consens cu învățăturile istoriei și cu propriile sale observații.

Trăsăturile scriiturii, alături de caracterul clasic al discursului și de grija pentru compoziție – sunt elemente ale unei formații umaniste și renaștentiste. De altfel, intenția literară este mai evidențiată la Miron Costin decât la Grigore Ureche. În general, cronicarul menține expunerea în spațiul cuvântului elaborat, de construcție savantă. În descrieri (portrete, scene de luptă, tablouri de natură), dar și în narațiuni autorul caută efecte stilistice. Dialogurile creează scene semnificative de viață în caracterizările anecdotice, în timp ce portretele se situează în contexte de viață, ele devin portrete biografice, prin care cronicarul surprinde devenirea caracterelor, intuiește unele dominante morale.

Măiestria lui Miron Costin se poate observa în felul în care

utilizează ironia și antiteza. Atunci când expunerea se apropie de faptul de viață, cronica lui Miron Costin impresionează prin naturalețe și prin firesc. Spiritul de observație al lui Miron Costin se exercită în detaliile pitorești, consemnate în scenele de la curtea domnitorilor, în care dialogul și vorbirea directă contribuie la reconstituirea atmosferei de epocă.

Una dintre paginile descriptive cel mai bine realizate ale *Letopisețului* lui Miron Costin e tabloul invaziei lăcustelor, tablou ce are o deosebită forță evocatoare prin precizia amănunțelor descrise, prin caracterul concret al comparațiilor și prin unele enumerații. Uneori stilul *Letopisețului* prezintă unele asemănări cu stilul cărților bisericești, prin rezonanța gravă, solemnă a frazelor. Pe de altă parte, Miron Costin utilizează și efecte și modalități ale oralității, astfel că limba sa are la bază atât limba cărților bisericești, cât și limba vorbită.

Influența modelelor latine e evidențiată în sintaxă și în vocabular, însă cunoașterea și folosirea limbii vorbite conferă stilului savoare și autenticitate.

P.P. Panaitescu afirmă că Miron Costin „e cel dintâi scriitor român care a încercat să creeze o modalitate de expresie literară limbii românești (...). Comparațiile, dialogurile, portretele, întreg stilul lui Miron Costin este prelucrat în vederea unui efect literar”.

Valoarea literară a cronicii lui Miron Costin e superioară celei a *letopisețului* lui Ureche. Costin este un memorialist care evocă într-o tonalitate sugestivă viața și destinele umane, un prozator ce cuprinde moravuri și caractere. Mai ales ultima parte a cronicii, cuprinzând evenimentele dintre 1653 – 1661 are desfășurarea epică a unui roman. Autorul cronicii dovedește și un deosebit simț al compoziției, prin îmbinarea documentului istoric și a întâmplărilor trăite, fapt ce conferă *letopisețului* proporție și unitate. Pe de altă parte, Miron Costin are intuiția psihologică a situațiilor și oamenilor, meditănd asupra faptelor și zugrăvind cu obiectivitate evenimentele istorice. Construcția frazei este realizată după model latinesc, cu predicatul așezat la sfârșitul propoziției.

De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor e o operă în care Miron Costin încearcă să clarifice problema originii poporului român și a limbii române. Este o scriere polemică, în care cronicarul combate unele informații eronate puse în circulație de copiiștii cronicii lui Ureche (Simion Dascălu, Misail Călugăru, Axinte

Uricarul).

Chiar dacă această operă nu excelează prin erudiție, totuși *De neamul moldovenilor* se impune prin judecata matură, prin sentimentele de sincer patriotism și demnitate prezentate aici. Cartea este împărțită în șapte capitole și a rămas neterminată. Stilul se caracterizează prin rigoare și sobrietate, dar, uneori, există și tonalități afective ce conferă savoare și sensibilitate expunerii.

Descrierea și arta narativă

Miron Costin este o figură clasică a istoriei și a literaturii române vechi, exemplară și marcată de o moralitate incontestabilă. Activitatea sa ca diplomat de o mare abilitate, rangul de mare logofăt, experiența de militar – toate acestea îl recomandă ca o figură emblematică a evului mediu românesc. Pe de altă parte, Miron Costin avea o foarte solidă cultură clasică, dobândită în timpul studiilor în Polonia. Opera lui impune, în ansamblul ei, un ideal de clasicitate, prin admirația statornică a valorilor antichității greco-latine. Miron Costin nu a fost doar traducător și imitator al lui Ovidiu, el se face ecoul impresiei puternice pe care poetul latin a produs-o încă în timpul Renașterii.

La treizeci de ani după moartea lui Grigore Ureche, Miron Costin continuă istoria Moldovei de unde o lăsase Ureche. El avusese la început intenția de a reconstitui istoria Moldovei pe un plan vast, așa cum văzuse în istoriografia polonă, de la originile neamului până în stricta sa contemporaneitate: „Fost-au în gândul mieu, iubite cetitoriule, să fac letopiseșul țării noastre, Moldovei din descălecatul ei cel dintâi carele au fost de Traian împăratul, și urzisem și începătura letopiseșului; ce sosiră asupra noastră cumplite aceste vremi de acum, de nu stăm de scrisoare, ce de grijă și suspinuri. Și la acest fel de scrisoare gând slobod și fără valuri trebuie, iară noi privim cumplite vremi și cumpănă mare pământului nostru și nouă. Deci primește această dată atâta din truda noastră, ca să nu se uite lucrurile și cursul țării de unde au părăsit a scrie răposatul Ureche vornicul”.

Din acest pasaj reiese în modul cel mai limpede faptul că Miron Costin urzise începutul letopiseșului său de la luptele lui Traian cu dacii, și de la colonizare, dar, din pricina „cumplitelor vremi”, „începătura letopiseșului”, de care vorbește în *Predoslovie*, a fost valorificată mai târziu pentru scrierea lucrării *De neamul moldovenilor*, din ce țară au ieșit strămoșii lor. Cronica a fost concepută înainte de

anul 1675, iar autorul a dat-o unui copist s-o „izvodească”, adică să o copieze pe curat.

După copierea ei, Miron Costin a revenit cu completări, amplificând-o și corectând-o. Această cronică înfățișează istoria Moldovei pe o perioadă de șaiszeci și șase de ani, de la a doua domnie a lui Aron-vodă (1595), până la urcarea pe tron a lui Dabija-vodă (1661). De la anul 1595 și până către sfârșitul domniei lui Vasile Lupu, Miron Costin reconstituie datele istorice după unele izvoare polone. De asemenea, cronicarul relatează și fapte la care el însuși a participat, sau a fost martor. Miron Costin este nevoit să recurgă la tradiția orală și la cronicarii străini deoarece, după cum mărturisește singur, „letopiseț de moldovean scris nu se află”.

Izvoarele străine pe care le-a utilizat Miron Costin în cronica sa au fost analizate pe larg de către P.P. Panaitescu, în studiul *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*. Se poate spune că principala sursă a lui Miron Costin pentru scrierea cronicii sale a fost cronicarul polon Plasecki. Cronică lui Plasecki, apărută la Cracovia în anul 1648, conținea informații demne de interes cu privire la istoria Moldovei, pe care Miron Costin le-a preluat în cronica sa.

Din Plasecki a împrumutat Costin informațiile cu privire la urcarea pe tron a lui Ștefan Radu-vodă, a lui Ieremia Movilă, a lui Ștefan Răzvan, precum și cele privitoare la cucerirea Moldovei de către Mihai Viteazul, la luptele polonilor cu Mihai Viteazul pentru înscăunarea lui Ieremia Movilă, sau la domnia lui Ștefan Tomșa. Ștefan Tomșa al II-lea (1611 – 1615) este prezentat ca un domn bun, aspru cu boierii, însă binevoitor cu țăranii: „Foarte frumos vorbea cu cei săraci. Dar vorbă bună nu spunea niciodată boierilor săi, niciodată în sprijinul lor, deoarece erau nedrepți cu sărăcimea. Dar ei îi făcu blânzi ca niște miei. Îi tăie, îi asupri, le luă bunurile, le pustii casele și averile. Și preamăreau săracii pe Hristos Împăratul”.

În cronica lui Miron Costin nefericirea nu vine numai decît din suferință, dar și din imaginație. Impresia de grandoare provine nu totdeauna din spectacol, ci adesea din profunzimea gândurilor. Având în vedere și relația presupusă cu lumea interioară a personajelor din letopiseț, se poate spune că creația lui Miron Costin are și un puternic caracter imaguinativ. Epoca pe care Miron Costin o redă în cronica sa, reprezintă, în istoria Moldovei, partea sa de decădere, de declin, de

agonie a ultimelor rămășițe de autonomie, de independență.

Ceea ce surprinde cu adevărat în acest letopiseț este învălmășeala de evenimente, de gesturi, de atitudini și de fapte ce se petrec într-un interval de timp foarte scurt. Astfel, în 65 de ani s-au succedat 22 de domnii și niciuna nu se încheie în liniște: Miron Barnovschi este decapitat la Constantinopol, Vasile Lupu este închis în temnița celor șapte turnuri, Antonie Ruset este dus în fiare la Adrianopol etc. Se poate spune astfel că narațiunea trece dincolo de hotarele genului istoric și se apropie, prin gradația interesului și prin forța dramatică cu care autorul știe să redea evenimentele, de nuvelă și de roman.

Presărată adesea cu detalii pitorești, cu portrete având un contur bine definit, cu descrieri plastice, cronica lui Miron Costin este limpede, are vioiciune, e captivantă, are comparații sugestive (domni care înfruntă vremurile „ca și copacii cei mai înalți”, care „mai multe vifore și mari vânturi sprijinesc”, în cumpăna vieții „ca cel ce se îneacă și de sabie goală se prinde”).

Cronicarul valorifică și expresivitatea proverbelor, apelând la tezaurul paremiologiei populare: „Banii răscolesc în lume împărățiile și mari cetăți surpă, cum zice un cuvânt leșesc: sula de aur zidul pătrunde”, sau, atunci când relatează rivalitatea dintre Matei Basarab și Vasile Lupu: „Zece derviși pe un covor pot încăpea, iară doi împărați într-o țară nu încap”. Aceste expresii pline de prospețime, preluate din materialul concret al limbii (au luat câmpii, nu era copt în vârsta sa, umbla cu capul a mână, soarele era mai sus de trei, patru sulite, pe vremea secerei) dau stilului cronicii un colorit extrem de plastic și o deosebită savoare.

Întorsăturile frazei, deși modelate după sintaxa latină, au, în cazul cronicii lui Miron Costin, un colorit cu totul particular. Pentru cronicar, însă, istoria nu înseamnă numai fapte trecute, ci și extragerea unor învățăminte din desfășurarea evenimentelor, din zugrăvirea unor drame sociale sau omenești, care puteau fi evitate: „Că letopisețele nu sunt numai să le citească omul, să știe ce au fost în vremi trecute, ce mai mult să fie de învățătură, ce este bine și ce este rău și de ce-i să se ferească (...)”.

Miron Costin avea un incontestabil talent literar. El nu descrie tablouri într-o formă aleatorie, într-o structurare întâmplătoare, lipsită de nerv și de emoție. Verbul lui este inspirat și exprimă în modul cel

mai plastic ideea, sentimentul, gestul ori culoarea. Cronica are, de la un capăt la celălalt, o construcție coerentă, o viziune foarte bine articulată și un stil particularizant. Este evident că nu se simte o diferență între modul de a povesti evenimentele după izvoare scrise sau spusele bătrânilor și între modul de a reprezenta faptele văzute de el însuși. Există, așadar, o unitate de stil și de artă literară.

Foarte bun cunoscător al limbii latine, Miron Costin a suferit influența topicii și a vocabularului latin. Separarea după modelul altin a doua părți de propoziție organic legate între ele (substantiv-atribut sau verb-complement) prin intercalarea altor părți de propoziție, precum și așezarea verbului în finalul propoziției produc unele distorsiuni la nivelul înțelesului propoziției sau frazei. Atunci când cronicarul părăsește artificiul stilistic și se sprijină pe limba vorbită, fraza este lipsită de întortocheri, simplă, naturală și poetică.

În conspirația împotriva lui Vasile Lupu, Miron Costin descrie cu măiestrie caractere diverse. Logofătul Gheorghe Ștefan e tipul vicleanului, care joacă drama omului lovit de mare necaz, „scornită de mare mâhniciune”, „că-i este giupâneasa pre moarte”. Miron Costin are un mod cu totul deosebit de a percepe și apoi de a fixa în cuvinte caracterul oamenilor și ipostazele în care se mișcă ei.

Spre deosebire de firile semețe, ridicole, Vasile Lupu apare ca un om stăpân mereu pe nervii săi, în împrejurări critice. Cunoscând bine realitatea, are răbdare să asculte minciunile lor și numai după aceea încheie discuție cu o frază scurtă.

Deși figura lui aspră încremenește pe adversari, nu lovește imediat pe adversar. Pe vinovați nu-i trimite pe loc la tăiere, ca sadicul Tomșa. Trebuie subliniat faptul că Miron Costin nu narează simple evenimente istorice, ci prezintă, asemenea unui scriitor autentic, oameni vii, în relații istorice, politice și sociale, capabili de acțiuni și comportamente diverse. Fiecare dintre acești oameni are firea, psihologia, deprinderile lui personale.

Eroii cronicii nu sunt zugrăviți în mod stereotip, în stil sec, de consemnare istorică strict impersonală, ci încadrați într-o tipologie umană, într-o panoramă a destinului omenești. Pe de altă parte, carul introduce în lucrarea sa fapte de detaliu, paranteze, descrieri, comparații și metafore. Cavaleria polonă, „tot în hier (numai ochii și vergile gurii să văd) (...), cu arepi tocmite de pene de hultur”, „sulițe de opt coți de lungi” în frunte și la piept cu „câte o tablă de hier”.

Se poate aprecia că în cronică lui Miron Costin sunt valorificate și elemente de folclor și de etnografie. Astfel, la petrecerea organizată de Rakoczy și de Gheorghe Ștefan după înfrângerea răscoalei seimenilor, sunt prezenți și cântăreți populari: „Ciumpoiașul, cu cimpoi de urșinic, la vorbă cu dzicățuri” etc.

Scrișul lui Miron Costin izvorăște deci dintr-o cultură multivalentă. Din cronică sa s-au inspirat Hașdeu (în *Domnia Arnăutului*), Mihail Sadoveanu (în *Neamul Șoimăreștilor* și *Nunta Domniței Ruxandra*), Nicu Gane ș.a. Cronicarul nu a reușit să ducă letopisețul său mai departe de anul 1661, deși a dorit acest lucru.

Pe de altă parte, Miron Costin poate fi considerat primul nostru poet cult care, în creațiile sale în versuri a abordat o temă cu o circulație deosebit de frecventă, aceea a „sortii schimbătoare” (*fortuna labilis*), temă prezentă în întreaga literatură universală, de la antici, la biblicul Ecleziast, la Dante sau Shakespeare. Meditația asupra condiției umane din paginile lui Costin evocă măreția unor oameni cu un destin exemplar, a căror figură se profilează pe fundalul unei epoci istorice dramatice. Meditația supra fragilității condiției și a ființei umane vizează, însă, aspirații mai generale decât supraviețuirea omului ca individ.

Prezentând exemplul decăderii marilor imperii de altă dată întemeiate pe stăpânirea tiranilor cu ambiții expansioniste, Miron Costin și, mai târziu, Dimitrie Cantemir, strecoară nu puține aluzii la situația contemporană, afirmând speranța în posibilă izbăvire de sub oprimarea turcească. Acestea sunt tot atâtea argumente pentru a afirma că literatura română veche este solidară cu omul căruia-i însoțește drumul sinuos în vremuri tulburi, repetând întrebările lui grave și făcând propuneri parțiale pentru marile lui neliniști.

Oferindu-ne pagini de proză literară autentică ce i-au inspirat pe scriitorii de mai târziu, letopisețul lui Miron Costin este o operă încă destul de puțin accesibilă unui public mai larg, o operă ce rezumă și exprimă în modul cel mai limpede și mai autentic omul și epoca în care a trăit, dar și drama unui spirit dintre cele mai reprezentative pentru istoria noastră.

Extrăgând, din bogăția de nuanțe a acestei opere, o concluzie, s-ar putea spune că trăsătura fundamentală a spiritului costinian este moralismul, izvorât însă din reprezentarea, cu fidelitate și obiectivitate, a faptelor, dar și din respectarea adevărului. Ceea ce

interesează, într-un grad mai înalt, pe cititorul de astăzi este mișcarea acestei conștiințe a unei epoci de mari convulsii istorice, consubstanțialitatea dintre om și timpul său, dintre cronicar și făptura biografică.

Arta portretului

Cea mai proeminentă și, poate, cea mai expresivă figură a culturii românești din Moldova secolului al XVII-lea a fost Miron Costin. Cărturar de o rară distincție, trecut prin școala umanistă a Poloniei, diplomat abil într-un mediu saturat de intrigi și de frământări politice, scriitor și patriot conștient de menirea sa și, totodată, animat de principiile umanismului, sfetnic chibzuit și echilibrat al domnitorului – Miron Costin întruchipează toate trăsăturile vieții politice și culturale ale Moldovei din acea epocă.

În istoriografia românească, Miron Costin marchează cea mai conștientă și mai clară afirmare a ideii individualității noastre naționale, a unității de neam și a latinității poporului român. Miron Costin este cel dintâi dintre istoricii români care a încercat să creeze o modalitate de expresie literară limbii românești.

Comparațiile, dialogurile, portretele, întreg stilul lui Miron Costin este prelucrat în vederea unui efect literar. „Ceea ce iese de sub pana lui, scrie G. Călinescu, mult mai puțin spontan decât la Ureche, este rodul unei arte”. Ureche încearcă să efectueze o descătușare de stilul cu forme și rezonanțe slavone al bisericii, prin valorificarea unor construcții populare. Miron Costin, cel care știa că limba română e o limbă de origine romanică, a încercat să formuleze o limbă literară după modelul limbii latine.

Pe de altă parte, limba lui nu este calchiată pur și simplu după limba cronicarilor medievali, ci e o creație originală, obținută în primul rând prin supunerea la canoanele și normele interne ale limbii române a unor anume forme împrumutate din limba latină medievală. De asemenea, scrierile sale nu sunt o expunere seacă, rigidă a faptelor, ci o relatare cu nerv artistic, în care se utilizează procedee stilistice: portrete psihologice ale personajelor, descrieri foarte plastice de natură, comparații retorice, anecdote savuroase ori elemente de narațiune de o expresivitate și de un dinamism cu totul remarcabile.

Referindu-ne la arta portretului, se poate observa că în cronică sunt configurate două tipuri de portrete. Portretele construite după izvoare străine și din amintirile boierilor bătrâni, pe de o parte. În

acest caz, figurile sunt executate formal și perspectivice, cu o percepție fină a gesturilor și a faptelor; portretele par încremenite, convenționale și previzibile. Sunt profiluri ce pot fi grupate în categoria negativului sau a beneficului. Atunci când scriitorul a vizat domnitori, viața a ieșit din conturul tiparelor caracterologice iar chipurile s-au arătat uimitor de vii și de o plastică evidentă.

Memorialiștii în general au plăcerea de a-și aminti și de a reliefa figurile oamenilor pe care i-au cunoscut ca și pe aceea de a reînvia cu o voluptate anamnetică evenimentele pe care le-au trăit. Ei sunt martori ai timpului lor, chiar dacă adesea sunt niște martori subiectivi, pătimiși, părtinitori, martori oculari și auditivi, apți de a evoca în mod pictural ambianța istorică pe care o reînviu, dar și de a reproduce graiul viu al personajelor.

Valoarea artistică a cronicilor cu caracter memorialistic este dată de talentul de evocare directă, de fantezia creatoare a autorilor. Portretistica, alimentată din substanța memoriilor, este adesea subiectivă, uneori apologetică, alteori denigratoare. Pe de altă parte subiectivitatea este aici un principiu estetic, o modalitate de formulare a faptelor din unghi artistic și de realizare a unui portret valid din punctul de vedere al autenticității figurii transcrise în penița subtilă a memoriei afective.

Fiind o expresie artistică, în măsura în care se înalță de la contingent la universal, memorialistica, suprapusă strâns pe realitate, e viabilă pe plan artistic numai dacă reprezintă o reflectare ce implică generalizarea. De pildă, Radu Mihnea e tipul înțeleptului, Ștefan Tomșa întrupează tiranul, logofătul Gheorghe Ștefan e tipul vicleanului. Tipizarea în memorii nu este însă aceea dintr-un roman în care personajul e tipic pentru că înăuntrul său sunt esențializate trăsături ale unei serii de indivizi de același fel. Tipizarea este legată, în memorii, de procesul amintirii, al rememorării în care se evocă un personaj autentic, abstrăgându-se însușirile generale numai ale lui, cunoscute dintr-o experiență proprie.

La portretul „generalizant” bine executat prin întoarcerea din scurt a condeiului, se adaugă un element particularizant care rezultă din punerea în pagină a comportamentului personajului portretizat. Mai mult, tendința lui Miron Costin de a spune adevărul pentru că „dă seama” în fața istoriei de afirmațiile sale, îl pune pe cronicar în situația de a nu lăsa uitării părțile rele, negative ale lui Radu Mihnea, de

exemplu, inaugurând personajul complex, cu trăsături nuanțate și cu laturi afective contradictorii în literatura română. Personajul Radu Mihnea plăcuse autorului pentru că, păzind cu grijă treptele sociale, la judecăți și în multe alte circumstanțe se purta „cu boieriu ca c-un boieriu, cu slujitorul ca c-un slujitoriu, cu țăranu ca c-un țăran”. În același timp, Radu Mihnea fusese „cu mare pustietate țării”, prin cheltuielile „zburdate” ce făcea pentru fastul curții. Este de remarcat faptul că Miron Costin era un reprezentant al clasei boierești și că a stat în apărarea intereselor acestei clase în luptă cu domnia. Cu toată poziția și considerațiile de clasă, Miron Costin se ridică peste micile patimi omenеști și insistă în aprecierea obiectivă a eroilor cronicii sale.

El așază înainte de toate omul și umanitatea, caracterul și temperamentul, calități sau defecte, indiferent dacă acel om i-a fost prieten sau dușman. Spre exemplu, Abăza pașă, prigonitorul familiei sale, este sugrumat la Constantinopol de sultan pentru nerespectarea condițiilor de pace dintre turci și poloni, dar Miron Costin nu se bucură de căderea adversarului său și îl apreciază ca fiind „om Abăza pașă vestit cu războaiele asupra persului și oștean drept”. Acest lucru dovedește că autorul se interesa și de alte fapte ale celor asupra cărora avea să emită judecăți de valoare. Astfel, Miron Costin pare a fi creionat portretele cele mai obiective din portretistica memorialistică de la noi.

Cronicarul face, pe de altă parte, dovada că îi e la îndemână să extragă caracterizări în cronică sa. Predispoziția sa, vădită, pentru caracterologie, îl așază în familia de spirite a moraliștilor iar portretele și notațiile sale psihologice risipite în cronică, se orientează alături de narațiune ca atare, pe făgașul moralizator impus de scriitor.

Cronicarul nu se rezumă însă doar la portretul moral cu rol generalizator, în descendența modelului clasic plutarhian sau al lui Titus Liviu, portret sintetic, scris într-o formă lapidară, nici la portretul construit treptat în cursul narațiunii, prin descriere directă, reproducere de cuvinte memorabile, povestire de fapte.

Tudor Vianu, în studiul *Fazele portretului moral* subliniază cu pătrundere modificările în metoda portretistică, de la clasicismul antic la Renașterea italiană, în care esențială este reliefaarea dominantelor psihologice. Poate fi, oare, Miron Costin considerat străin de evoluția spre psihologie și spre dominanta morală a portretului? Se poate aprecia că Miron Costin este un memorialist cu intuiția psihologică a

situațiilor și a caracterelor. Se pot extrage numeroase probe din capitole precum cel închinat unor „ursite”, dovezi, în fond, ale înțelegerii nuanțate a profunzimii destinului omenesc. Desigur că, în primul rând există limbajul plin de tâlc al gesturilor. Se remarcă, de asemenea, relatarea onestă uneori a gesturilor, alteori selecția dirijată a unora dintre acestea. Afecțiunea cronicarului pentru personaj ne oferă cheia situațiilor, dar apoi, dând întreaga serie de acte ale unei domnii, lasă să se ivească unele detalii ce contrazic o astfel de situație.

De exemplu, Ieremia Movilă apare, într-o secvență, neclintit în rugăciunea sa, ignorând emisarii alertați de apariția dușmanilor: „Singur Ieremia Vodă fiindu în beserecă la Sfânta Leturghie, i-au dat știre cum că oștile lui Răzvan amu să văd și să apropiie de oștile țării. Ce n-au vrut să iasă den beserecă pân' nu s-au săvârșit sfânta slujbă”. Trăirile personajului sunt dificil de descifrat: avem aici evlavie fără de margini, fervoare creștină dusă până la orbire? Răspunsul e dat de redarea unui gest relatat peste mai multe fraze: „Când l-au adus pe Răzvan la Ieremia Vodă, după câtăva muștrare, i-au tăiat îndată capul și l-au pus într-un par împotriva cetății”.

Cititorul are, deodată, revelația acestei ambiguități de temperament și de mentalitate, în care se îmbină înclinațiile evlavioase și pornirile criminale, modul laic și acela religios stând sub aceeași sumbră investire morală. Cronicarul izbutește să configureze „stări” afective nuanțate, percepția cea mai fină confirmându-i-se prin prezentarea scenelor „de masă”. În fond, Miron Costin prefigurează atracția scriitorului român pentru psihoze colective, pentru răscoale sau războaie. De o maturitate deconcertantă sunt, în prelungirea lui Ureche, toate scenele confuze, convulsive, de cruzime colectivă.

Reacțiile deconcertante și imprevizibile ale gloatei înverșunate îi sunt accesibile cronicarului. O certifică paginile învolburate, agitate, de neliniște, închinată mișcării anti-grecești pusă la cale de Vasile Lupu. Având cu adevărat vocația stărilor tulburi, neclare, cu intuiția sa memorialistică, autorul imaginează scene de masă petrecute la Țarigrad, fundamentându-și relatarea pe câteva informații: „Muștrându-i pururea că suntu bunu numai pentru pețiie, să hie călcători legii lui Mahmet”, învinuindu-i de lașitate în lupta de la Hotin, sultanul Osman stârnește furia ienicerilor („Văzând-u ienicerii gândul împăratului așezat spre strângerea lor, au venit cu arme la curte, cu mulțime din toate unghiurile Țarigradului (...) și au lovit casele

împărătești și îndată hadâmbii ce era fruntea pe lângă sultan Osman i-au făcut fărâme”).

Foarte importantă în tehnica alcătuirii portretului din cronică este îmbinarea narațiunii directe cu scenele dialogate, ca și conturarea treptată a personajului. Uneori, caracterizarea figurilor istorice este obținută prin înregistrarea unei fraze, prin redarea unui tic verbal al personajului, ori prin prezentarea unui detaliu revelator: „Pre câți-și aducea prinși pe toți îi omorâia, cu mustrarea ce avea elu obiciaiu: «Să nu te ierte Dumnedzău, cu cel cap mare al tău”. Alteori, caracterizarea este efectuată, lapidar și în mod direct, chiar de către scriitor. De pildă, Matei Basarab „așa neînfrântu și nespăimat, cât poți să-l asemui cu mari oșteni ai lumii”.

Cititorul care parcurge cu ochi atenți textele literaturii române vechi observă lipsa oricărui efort din partea autorilor în direcția originalității. Uneori, cronicarii se copiau chiar între ei, fără nicio pretenție sau prejudecată legate de dorința de realizare a ineditului, a unicatului estetic.

Cu toate acestea, cronicarii sunt mai originali decât unii scriitori moderni, tocmai pentru că nu caută originalitatea cu orice preț, așa cum se întâmplă în literatura modernă. De exemplu, portretul lui Mihnea Vodă, realizat de Miron Costin după tiparul portretului consacrat de Ureche lui Ștefan cel Mare în letopisețul său, are expresivitate și savoare caracterologică: „Fost-au acestui Radul Vodă, deplin la toate și întreg la hire. Cuvântul ce-l grăia ca o pravilă era tuturor a, giudețele cu mare dreptate și socoteală, fără fățarie, cu cinste, iară nemăruia cu voie vegheată”.

Spre deosebire de celelalte cronici, începând cu letopisețul lui Miron Costin, limbajul, expresivitatea lingvistică sunt elementele care participă din plin la nuanțarea caracterelor, la distingerea temperamentelor. În frazele lui Ureche nu era evocat decât eroul cu caracter de excepție, în timp ce la Costin sunt relevate și caractere mai șterse, profiluri lipsite de pregnanță caracterologică.

Pe de altă parte, se poate remarca faptul că epoca pe care o evocă Miron Costin este o epocă a compromisului și a parvenirii treptate a personajelor abile, care știu să menajeze cu diplomatie, dar știu și să câștige: eroi ca cei ai lui Ureche, legendari prin gesturi și prin cutremur de vorbe, sunt incompatibili cu epoca lui Costin, cu politicațării și cu moravurile sociale ale vremii.

În caracterizarea nefericitei doamne a lui Ieremia Movilă, replicile au un caracter funcțional, după cum portretizarea hatmanului Potoțki se realizează tot prin intermediul verbalității cu iz paterniologic („dzicându acestui cuvântu’: «Șerpele până nu ridică capul din iarbă, să nu-l lovești”). De asemenea, din discursul lui Bogdan Hmilnițki, ținut în fața hanului tătarilor, îi putem intui acestuia caracterul, după cum Radu Mihnea este definit în mod plastic prin povețele, îndemnurile și vorbele de duh conținute în frazele pe care le rostea în modul cel mai obișnuit, trăsătură specifică pe care autorul o pune în valoare în mod sugestiv („Acea acestui cuvântu’... Și la multe divanuri către vornicii cei de gloată dzicea”).

Se poate observa că priceperea de a vorbi, darul elocinței este, în cronicile moldovenești, un criteriu constant de apreciere a domniilor și a domnitorilor. Pe de altă parte, modalitatea esențială de caracterizare a personajelor este enumerarea, de fapte, gesturi, calități. Această modalitate artistică este foarte frecvent întâlnită și la Grigore Ureche în conturarea portretului lui Ștefan cel Mare. Ureche nu deține detalii despre personajele sale și dă impresia că realizează o selecție a faptelor și a evenimentelor.

Abundența informațională nu este apanajul nici al cronicii lui Miron Costin, căci, uneori, sub înșiruirea de fapte minore, de detalii ne semnificative eroul este greu de găsit. Din fericire, personajului i se reface, în finalul domniei ori cu ocazia morții, portretul, din trăsături și evenimente mai bine reliefate. În schimb, dacă aglomerarea de acte nesupuse trierii amenință să pulverizeze narațiunea în foarte multe nuclee epice, personajul, redat în naturalețea gesticii sale, transformă portretul în biografie, fapt care nu era prezent deloc în cronică la Ureche.

Pe de altă parte, la fiecare domnitor enumerarea trăsăturilor morale pare a reprezenta o preocupare dominantă în ambele cronici. Trăsăturile personajelor trec printr-un filtru politic și creștin mult mai riguros la Miron Costin și faptul generează o serie de figuri de domnitori nediferențiate, așezate în același plan. De altfel, convenția narativă tutelează și criteriile de alegere și de citare a calităților și, adesea, unul și același adjectiv calificativ se repetă insistent, uneori supărător, în portrete.

Totul se înscrie în sfera meditației morale. Sensul etic al portretelor reiese cu claritate din atitudinea de dezaprobare a faptelor

negative. Trădarea, intriga, lipsa de omenie și lipsa de cuvânt, despotismul unor domnitori sau impulsurile autocratice al unor boieri sunt criticate din punctul de vedere al unui moralist de esență creștină. Astfel, Ștefan Tomșa e celebru prin omorurile sale („Pentru un diac care era foarte de treabă de scrisoare, s-au rugat boierii să-l ierte că este cărturariu bun”. Replica lui Tomșa a fost: „Ha! Ha! Ha! mai cărturariu decât dracul nu este altul. Și totuși l-au omorât și pe acela”.

Logofătul Gheorghe Ștefan întrupează tipul omului ipocrit, viclean, îndrăzneț, care joacă cu abilitate drama omului lovit de mare necaz, „că-i este giupâneasa pe moarte la țară”, lucru pe care-l crede Vasile Lupu și-l compătimentește, dorindu-i să afle lucru „pre voia sa”. „Pre voia lui” Gheorghe Ștefan era însă scaunul domniei și, în curând, avea să-l și ocupe cu sprijin unguresc și muntenesc.

Pe parcursul cronicii, acolo unde se realizează o acumulare de detalii, este necesară refacerea portretului personajului, fie la sfârșitul domniei, fie la moartea acestuia. Înfățișând moartea lui Radu Mihnea, cronicarul precizează că acesta fusese „om boleac... și de mâini și de picioare, care boală podagra și hiagra se dzice”. Trebuia astfel să se justifice nevolnicia lui Ioan Vodă, „omu’ slabu și deznodatu și de mâini și de picioare cum n-ar hi fostu feciorul lui Vasilie vodă”, ca să aflăm că tatăl „era un om bun și la hire și la trup”.

Observațiile asupra fizicului și asupra temperamentului eroilor sunt mult mai puțin frecvente în cronică. Sunt prea puține noțiuni ce caracterizează temperamentul eroilor și, în afară de distincția, fără o prea mare valoare caracterologică și temperamentală între bătrâni și tineri, despre firea personajelor nu se prea vorbește. O excepție întâlnim în cazul lui Timuș, fiul lui Bogdan Hmelnițki, personaj ce răspândea toate miasmele iadului. De altfel, și Timuș este caracterizat mult mai convingător de reacțiile celorlalte personaje din preajma lui. Aceste reacții, alăturate calificării directe, sugerează spaima pe care o provoacă personajul, asemenea unei fiare de pradă.

Nu de puține ori se poate remarca faptul că scriitorul urmărește să decupeze, pe fondul istoriei pe care o evocă, un destin individual, iar atunci în locul unor portrete descoperim minibiografii (Tomșa, Vasile Lupu, Gheorghe Ștefan etc.). Aceste personaje sunt personaje caracterizate de dinamism și naturalețe. Grigore Ureche este cel care descoperă și dezvoltă portretul dinamic, examinând faptele lui Ștefan cel Mare de-a lungul domniei sale. Nu se constată însă la voievod vreo

schimbare comportamentală pe parcursul întregii și îndelungatei sale domnii, personajul nu se transformă, are o conduită fermă, liniară, deși venise doar ca adolescent pe tronul Moldovei.

Elementul de progres cel mai important la Miron Costin în domeniul artei narative îl reprezintă descoperirea devenirii personajului, descrierea acelor stări de tranziție între diverse vârste și a evoluției temperamentale și caracterologice a eroilor. Portretul lui Ștefan Tomșa e redus la câteva insinuări la adresa originii rustice a voievodului și a altor câtorva informații sugestive, care trasează, în eboșă caracterială, traseul unui destin norocos, al unui slujbaș vrednic prin moderație și mediocritate: „Pre Ștefan Tomșa nu l-au știut letopisețul cel leșăscu ce neam de om au fostu...”

Prima domnie a lui Tomșa este caracterizată sugestiv printr-o frază: „Domnia lui Ștefan vodă Tomșea, cum s-au început în vărsări de sânge, tot așa au trăit”. În a doua domnie cititorul îl află pe Tomșa schimbat, și acest fapt este o noutate la nivelul concepției cronicilor noastre medievale” („Acum mai blându, Ștefan-vodă la a doua domnia sa, precum au pututu întâi, îmblând singur”).

O altă tehnică artistică valorificată frecvent de Miron Costin este construcția antitetică a personajelor. Astfel, Vasile Lupu și Gheorghe Ștefan sunt puși în contrast în mai multe privințe („Departe mai în frunte a lui Vasile-vodă că s-au aflat pururea în fruntea oștii sale, singur învățându, mutându steagurile și îndemnându iară, Ștefan vodă în oastea sa de față n-au fostu, ce au stătut departe de la oaste înapoi”).

Miron Costin amplifică referirile direct prin prezentarea antitetică a domnului Ieremia Movilă și a doamnei lui, Elizabeta Movilă. Ieremia Movilă apare ca un om „întreg la toate, nerăpitor, nemândru, nevărsătoriu de sânge, blându, dumbledzăescu... În dzilele lui mare bivșuguri și plină țara de toate”. Doamna lui Ieremia Movilă, acea Chiajnă moldavă, sub fiii ei, de fapt, ea este cea care a stăpânit efectiv Moldova. Ambiția ei neînfrânată, voința nedomolită de putere, erau împinse până la crimă, „de vreme ce au otrăvit pe cumnatu-său, presimion vodă și de frica lui Dumbledzău depărtată”.

În *Istoria românilor*, Nicolae Iorga atenuează oarecum această imagine a doamnei Elizabeta Movilă („Doamna lui Ieremia era frumoasă, isteată și înainte de a pleca din țară și-a tăiat cozile plângând și le-a dat boierilor spre a le duce la mănăstirera Sucevița a

Movileștilor, unde se păstrează și azi, într-o cutie de argint, părul ei castaniu”). Tot în antiteză este realizat și portretul lui Vasile Lupu, cu cel al fiului său Ioan Vodă. Vasile Lupu, ambițios și orgolios, este evocat de cronicar „ca un leu și la hire și la trup”, iar fiul său, Ioan, e „omu’ slabu și deznodatu și de mâini și de picioare”.

Portretistica este legată și de scopurile esențiale urmărite de cronicari: scopul gnoseologic, documentar, al reconstituirii adevărului istoric, dar și scopul politic, moral și educativ. În același timp, substanța epică a portretelor nu este străină nici de cultura cronicarului. La Miron Costin, fondul de cultură umanistă l-a făcut să aibă o viziune mai largă, mai amplă asupra vieții neamului său, scriind opere străbătute de sentimente patriotice și încercând să definească ființa umană ca valoare etică și socială.

Această apreciere a omului după criteriul dragostei de țară este determinantă în portretizarea unor domni precum Miron Barnovschi. În conturarea profilului acestui domnitor, Miron Costin valorifică metoda lui Plutarh de a înfățișa eroii săi prin fapte, cuvinte memorabile și nu prin tabloul unor războaie sângeroase.

De altfel, colecția de biografii a lui Plutarh, *Vieți paralele*, nu i-a servit autorului doar ca sursă a unor aforisme ori sentințe morale, ci și ca model de portret clasic. De la portretul clasic și eroic al Antichității, ilustrat de Plutarh, portretul a evoluat spre un portret psihologic în manieră clasicistă.

Această evoluție a portretului se oglindește și în opera lui Miron Costin. Cultura folclorică, cunoașterea cârților populare și a literaturii orale, precum și însușirea limbii vorbite a poporului sunt elemente care au pus la dispoziția cronicarului numeroase imagini și expresii pentru reliefarea caracterelor, a gesturilor caracteristice, a moravurilor. De pildă, pentru a sublinia înțelepciunea pârcălabului de Soroca, Ștefan, Miron Costin folosește imaginea lui Esop cu aproape aceiași termeni ca în *Esopia* („la statul trupului era gârbov, ghebos, și la cap cucuiat”).

Prin tehnicile narative pe care le-a valorificat în cronică sa, prin procedeele portretizării sau ale caracterizării personajelor, Miron Costin a contribuit, în mod neîndoielnic, la progresul artei literare în cadrul evoluției prozei românești.

De neamul moldovenilor

Personalitatea lui Miron Costin are două importante trăsături:

eroismul, în care, după observația lui Tudor Vianu, „s-a dezvoltat mai puternic conștiința individualității, rezistența față de toate puterile care o amenință cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine prin orice piedici” și înțelepciunea. Doina Curticăpeanu afirmă că aceste caracteristici ilustrează „cele două tendințe integrante ale clasicismului”.

În adevăr, Miron Costin se încadrează în tipologia omului clasic, prin cunoașterea operelor antichității greco-latine, prin unele trăsături stilistice și lingvistice care decurg din modele literare latine, sau prin aluziile mitologice și istorice sugestive.

Grigore Ureche presimțise numai importanța faptului că „de la Râm ne tragem”, el nu vedea poporul român ca pe un popor romanic, ci ca pe un amestec de neamuri. Cel dintâi istoric român care scrie o carte despre istoria românilor este Miron Costin, în *De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor* și în cele două scrieri în limba polonă: *Poema polonă* și *Cronica polonă*. Spre exemplu, Miron Costin scrie despre românii ardeleni în *Poema polonă*: „și până azi ei sunt mult mai numeroși ca ungurii, începând din Bacica sârbilor timișoreni, peste tot Mureșul, în Herțeg, în jurul Bălgradului... în Țara Oltului și în tot Maramureșul”.

El scrie „ca să scoț lumii la vedere felul neamului, din ce izvor și seminție sântu lăcuiitorii țării noastre, Moldovei și Țării Munteneste și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și odată descălecați sântu” (*De neamul moldovenilor*). Prin aceste opere istorice, Miron Costin devine precursorul lui Dimitrie Cantemir și al corifeilor Școlii Ardelene.

P.P. Panaitescu consideră că patriotismul lui Miron Costin este de altă natură decât cel al lui Ureche. Predecesorul său încerca să apere cu orice preț gloria și slava vechii Moldove, în timp ce Costin caută să-și salveze țara de sub jugul otoman. În acest scop, el speră că polonii – cu care avea multe legături – cunoscând adevărata origine a românilor, să-i ajute să se elibereze. Costin speră ca polonii și celelalte popoare europene să-i sprijine pe români, care seamănă și acum, scrie cronicarul cu măreții lor strămoși: „Totuși (românii) nu s-au sălbăticit cu totul, din cauza seminței celei bune semănate mai întâi în acest popor, căci natura cea dintâi a lucrurilor nu piere, ci dimpotrivă, se păstrează veșnic, măcar în parte” (*Poema polonă*).

În acest fel se explică existența celor trei scrieri în care Costin

tratează problema originii limbii și a poporului român: *De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor, Cronica polonă și Poema polonă*. Aceste lucrări conțin informații prețioase, documentate, despre apele, ținuturile și religia moldovenilor, dar și legende despre întemeierea Moldovei.

S-ar putea spune că din lucrarea *De neamul moldovenilor* iradiază un spirit polemic foarte dezvoltat. Cel mai evident argument este chiar intenția lui Costin de a-l combate pe Simion Dascălul, copist al cronicii lui Ureche, „om de multă neștiință și minte puțină”, care afirmase că moldovenii ar proveni din tâlharii de la Roma exilați pe teritoriul Daciei. Indignarea patriotului cronicar care nu a putut suporta ocările aduse de aceste „basne” transpare cu evidență încă în *Predoslovia* lucrării.

În împrejurările în care și-a redactat lucrarea, Costin dispunea de foarte puține cărți și manuscrise, circulația lor fiind, pe atunci, foarte dificilă în Moldova. Costin folosește *Letopisețul Țării Moldovei* al lui Grigore Ureche, dar și *Origines et ocassus Transsylvanorum* a lui Laurentius Toppeltin, din Mediaș, în care găsește date despre cucerirea Daciei de către romani, despre faptul că pe vremea lui Domitian dacii primeau tribut de la romani, informații despre numele pe care diferitele popoare îl dau italienilor și românilor, despre portul transilvănenilor comparat cu cel al românilor.

O serie de autori citați de Costin sunt folosiți după citatele lui Toppeltin: Dio Cassius, Eutropius, Ovidiu, Plautus etc. toate aceste izvoare îi oferă însă cronicarului un număr relativ restrâns de informații. De aceea, Miron Costin le completează cu propriile sale observații asupra limbii, obiceiurilor, urmelor arheologice văzute de el, procedând astfel ca un istoric modern.

Miron Costin își dădea seama că în Moldova epocii sale cunoștințele despre daci și despre romani erau aproape inexistente. De aceea, își propune să facă tuturor cunoscută originea românilor, dorindu-se un ochi obiectivat, echidistant din punct de vedere moral.

Motivul oglinzii, care apare încă de la începutul lucrării, îl ascunde în palimpsest pe cel al ochiului: „Caută-te dară acum, cetitorule, ca într-o oglindă și te privește de unde ești, lepădându de la tine toate celelalte basne, câte unii au însemnat în tine, din neștiință rățăciți, alții din zavistie”. Cu alte cuvinte, mesajul pe care ni-l transmite Costin este că trebuie să privim în interiorul nostru, să ne

distingem și să ne cunoaștem originea aleasă, să fim vrednici de ea.

Trebuie remarcat că, pentru a se face înțeles de către toți contemporanii săi, autorul se servește de cele trei capitole inițiale pentru a arăta în ce parte a pământului se află Italia, pentru a înfățișa o scurtă istorie a romanilor, din care să se desprindă măreția, eroismul și masivitatea puterii romane.

Efectul dorit de cronicar este uluirea cititorilor, zguduirea lor afectivă, sentimente pe care trebuie să le fi resimțit și cronicarul, în momentul în care contemplă, peste veacuri, măreția strămoșilor săi. În capitolul de *Dachiia*, Miron Costin se referă la strămoșii daci care s-au luptat și apoi s-au contopit cu romanii; în continuare, lucrarea redă cucerirea și colonizarea Daciei.

Printre hotărârile luate de noul împărat Traian, care era „de neamul său spaniol”, măsuri menite să consolideze imperiul, se află și aceea a cuceririi dacilor, deveniți mult prea îndrăzneți și orgolioși față de suveranii lor vecini. În urma cuceririi Daciei, neamurile dacilor s-au risipit, iar „prostimea și țărani” care au rămas au fost mutați de Traian „peste munți în Ardeal, unde se retrăsese și căpeteniile dacilor cu casele lor”.

Dacii ar fi, astfel, mai mult strămoșii sașilor, și nu ai românilor, idee preluată de Costin de la Toppeltin. Pe teritoriile libere au fost aduși coloniști romani „căsași și oșteni”, lucru firesc, scrie cronicarul, cum se întâmplase „și la Asia, Anadolul, și la Africa, bărbierii, și la Hispania, și franțojii și la Rumele, în țările grecești, un neam ce le zicem cuțovlahi, colonia Râmului este”. În aceste însemnări, Miron Costin intuiește cu pătrundere originea romană a românilor.

Dovedindu-se un psiholog fin, Costin presupune că cititorii săi s-ar putea întreba cum era posibil ca Italia să aibă un număr atât de mare de cetățeni. Dar întinderea lumii romane era foarte mare, precizează cronicarul, cuprinzând toată lumea de la Apus și aproape tot Răsăritul. Astfel, era simplu să fie trimiși coloniști în provinciile cu o populație mai rară sau în cele proaspăt cucerite. Miron Costin precizează, de asemenea, că în procesul de colonizare un rol important l-au avut și veteranii.

Miron Costin demontează, cu abilitate, și „basnele” lui Simion Dascălul, acela care spunea că Dacia a fost colonizată cu tâlharii din temnițele Romei: „Dar temnițe cu sutele de mii de oameni, unde s-ar afla? Și-apoi femei iară atâtea tâlhărițe? (...). Deci unde este și cât vac

este, când au venit Traian pe aicea și când s-au bătut Laslău craiul unguresc cu tătarii? Între Traian și Laslău craiu, opt sute de ani sunt”.

Deși „portul stătătoriu ca numele și limba nu este”, țăranii români seamănă și în această privință cu strămoșii lor romani, elementele comune fiind extrem de sugestive. Până și „tonsura” seamănă, iar opincile românești amintesc de încălțăminte pe care o purtau oștenii romani.

Miron Costin este cel dintâi istoric care a emis părerea că în timpul migrațiilor românii au trăit retrași în munți, după care a urmat cel de al doilea descălecat. Ipoteza are la bază modul de apărare al moldovenilor din timpul său. Acest punct de vedere a fost acceptat mult timp în istoria noastră, chiar și de A.D. Xenopol, deși poporul român, firește, nu s-a format numai în munți.

Încă de la primele rânduri ale lucrării sale, cronicarul suscită interesul cititorilor prin „forma de o rară frumusețe literară în care ne înfățișează motivele care l-au îndrumat să scrie” (N. Cartoian). Tiparele obișnuite ale limbii vremii sunt sfărâmate, iar ritmul frazei se adaptează perfect la frământările sufletești, la afecte. Fiecare nuanță a cugetării este subliniată, Costin așezând în prim-plan motivele cumpănirii și lăsând la sfârșit ideea principală.

Cronicarul se dovedește, și în această lucrare, o fire caldă, comunicativă, care păstrează în permanență legătura cu cititorii săi. „Crede cetitoriule” este formula considerată de unii critici literari ca fiind laitmotivul scrierilor lui Miron Costin. O astfel de formulă, alături de altele de același tip, amplifică efectul de autenticitate al enunțurilor sale, Costin dovedind o mare capacitate de convingere, naratorul fiind totodată și martor al celor întâmplate.

Deși în *De neamul moldovenilor* cronicarul nu are ocazia să autentifice și să consolideze unele fapte datorită poziționării pe axa timpului a venimentelor relatate, unele dovezi pe care le aduce au un caracter aproape imperativ, așa cum se întâmplă cu „șanțul Troianul”. Nimeni nu poate să nege existența acestuia, iar prin aceasta este nevoit să accepte trecerea romanilor, conduși de Traian, pe meleagurile noastre.

G. Călinescu consideră că „adevărata contribuție a lui Costin la scrisul românesc este sintaxa. Cunoscător al frazei latine, el a desfășurat-o în moldovenește în spiritul și cu ajutorul limbii noastre, păstrându-i toate registrele și toate fluierile. Cu el sintaxa literară

apare începută și cu desăvârșire încheiată, în stare de a exprima orice gând”.

Expresivitatea literară a operei lui Miron Costin e dată de strălucirea stilului, ce rezultă, înainte de toate, din sinceritatea profundă și convingerea nezdruincată în adevărul pe care îl expune – căci numai astfel se explică forța și capacitatea de convingere a operei sale –, iar, pe de altă parte, de duiosia sentimentului național, care vibrează la fiecare pagină și la fiecare rând scris.

Tonalitatea scriiturii are unele variații, în funcție de stările afective ale scriitorului; simpatiei cu care vorbește despre Grigore Ureche („Laud osârdia răposatului Ureche vornicul, care au făcut de dragoste țarei letopisețul său... că numai lui de această țară i-au fost milă să nu rămâie într-un tunicul neștiinței”), îi ia locul, în alte fragmente, „ironia caustică împotriva interpolatorilor” (N. Cartoian): „Pre acest Simion Dacsălu, Istrație Logofătul l-au fătat cu basnele lui, și Misail Călugărul de la Simion au născut, cela fiu, cestalt nepot”.

În alte pasaje ale cronicii își face loc o nuanță de „bătrânească și familiară sfătoșenie”, cum remarcă Dan Horia Mazilu, atât de tipică pentru cronicarii moldoveni: „Puternicul Dumnezeu, cinstite iubite cetitorule, să-ți dăruiască, după aceste cumplite vremi a anilor noștri, cândva și mai slobode vacuri, într-un care, pe lângă alte trebi, să aibi vreme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu este alta și mai frumoasă și mai de folos în toată viața omului decât cetitul cărților”.

Astfel, deși Miron Costin resimte istoria ca pe o suferință și are impresia că trăiește într-un timp tragic, el nu este un pesimist în sensul propriu al termenului, în ciuda viziunilor sale sumbre. El aspiră, în sens renescentist și umanist, la un viitor prosper, în care cultura să înflorească și simte, de asemenea, că scrie pentru oamenii acelui viitor.

Pe de altă parte, Costin nu relatează în mod rece, „nu face deloc impresia savantului istovit de demonstrații, povestind stângaci și fără apetit întâmplările istoriei” (Dan Horia Mazilu). Căldura sufletească, implicarea afectivă se datorează patriotismului sincer, preocupării pentru originea neamului din care face parte, convingerii că românii trebuie să părăsească tunicul neștiinței și, nu în ultimul rând, convingerii că scrisul este dator să slujească adevărul, încrederii în forța educativă a istoriei.

Cauza pentru care militează Miron Costin în *De neamul moldovenilor* devine una personală, asumată afectiv. Pentru a

demonstra și a convinge că limba și poporul român au o origine latină, cronicarul fructifică, în modul cel mai adecvat, cultura pe care o dobândise. Pe de altă parte, Costin resimte acut responsabilitatea scrisului. De aceea, înțelege că „a scrie ocară vecinică unui neam nu iaste șagă”, pentru că „scrisoarea este lucru vecinicu”. Cronicarul are chiar curajul să afirme că va da seamă de cele scrise în letopiseț și în toate lucrările sale.

Certitudinea, puterea de convingere, capacitatea de sinteză, pasiunea documentului, forța care se degajă din opera sa se explică prin imperativele adevărului și ale autenticității pe care se bazează întregul efort al cronicarului, pentru care scrisul înseamnă luptă, ritual purificator, jertfă și asceză spirituală.

Limba literară și stilul scrierilor lui Miron Costin

Miron Costin este un reprezentant însemnat al umanismului românească. El este autorul mai multor categorii de scrieri: *istorice: Letopisețul Țării Moldovei* (care conține relatarea unor evenimente istorice petrecute între anii 1595 și 1661), *De neamul moldovenilor* (o operă cu caracter istoric în care sunt redată informații despre geneza poporului român), *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei* (*Cronica polonă* – o istorie prescurtată a Moldovei și Munteniei, cu o scurtă descriere geografică a țărilor române, cuprinzând și unele idei legate de latinitatea limbii române), *Istoria în versuri polone despre Moldova și Țara Românească* (Poema polonă), *Viața lumii* (un poem filosofic având ca nucleu semantic generator motivul *fortuna labilis*) și *Stihuri împotriva zavistiei*, aceasta din urmă versificarea *Psalmului 5* din *Psaltire*. De asemenea, Miron Costin este autorul a trei discursuri ocazionale, adresate domnitorului Moldovei și fiului acestuia, în limba polonă.

Letopisețul Țării Moldovei s-a păstrat în 56 de copii manuscrise, dintre care cele mai vechi datează de la sfârșitul secolului al XVII-lea, iar cel mai recent din 1844. *De neamul moldovenilor* s-a păstrat în 29 de copii manuscrise, dintre care cele mai fidele sunt aceea a lui Axinte Uricariul, de la începutul secolului al XVIII-lea și aceea a ieromonahului Savva din 1720 – 1724. În felul în care ni s-au transmis, scrierile românești ale lui Miron Costin conțin numeroase modificări ale copiștilor. Ortografia se resimte de o anume influență savantă, influență ce se manifestă și prin unele deprinderi ortografice, cum ar fi grafia eu să (zsugrumatu, răzsipă etc.), sau reduplicarea lui *p* în verbul

suppune (suppunere, suppusă).

În cadrul fonetismului, se poate aprecia că vocala *u* în substantivul *rumâni* este un fonetism normal al limbii vorbite, însă e folosit, adesea, și fonetismul analogic cu *o* (român, românește), *i*, sub influența pronunțării dure a lui *s* trece de obicei în! (obosătă);! trece la *i* după se în unele cuvinte (osândă, sânge). Un alt fenomen fonetic îl reprezintă palatalizarea lui *f* în *h* (*hirelor*, *hirea herălor* etc.), ca și păstrarea celui de al doilea *u* în cu în tul *surupa* etc.

În domeniul morfologiei, pe lângă formele limbii comune, Miron Costin utilizează numeroase forme arhaice și populare. De exemplu, unele forme cu *î*, caracteristice graiului moldovean la G.-D. singular (țării, țărâlor), genitivul construit cu articolul posesiv-genitiv al invariabil („în nește poieni a codrului”).

În ceea ce privește adjectivul, se poate semna în textul cronicii lui Costin păstrarea formei invariabile a lui *mare*, ca în secolul al XVI-lea. De asemenea, infinitivul lung este adesea precedat de prepozițiile *de* sau *a* (de-a firea, de-a starea): „și aflându vreme pe voia a supunere țara către sine”, „și s-au gătit a stare cu războiul”. O expresie întrebuințată frecvent de Miron Costin este *avedere*, compusă din *a* și infinitivul lung al verbului „a vedea”, cu sensul de „după cum se vede, evident”: „Și așe și de a doua dzi după purcesul lui, au început avedere a suna glas de unguri și de munteni”.

Frecvent utilizat este și infinitivul lung: „și i-au căutat a scoate”, „că nu putea a înfrânge puterea” etc. Ca și în secolul al XVI-lea, verbul *a căuta*, ca unipersonal (cu sensul de „a trebui”, „a fi nevoit să”) este construit cu subiectul logic în dativ: „și amu prinsese Udrea de veste și i-au căutat a scoate și lui oastea la câmpu”, „au căutat o seamă de oameni a ieși”.

În domeniul sintaxei, este evidentă influența sintaxei limbii latine. Cronicarul a încercat chiar, ca și Dimitrie Cantemir mai târziu, să aplice limbii române regulile frazei latine și a introdus în vocabularul scrierilor sale cuvinte latine. Unele elemente latine se explică chiar prin izvoarele în limba latină folosite în documentarea cronicii și a lucrării *de neamul moldovenilor*. Iată de ce, în scrierile lui Miron Costin există numeroase construcții morfologice și sintactice împrumutate din limba latină, care dau limbii scrise o structură diferită de aceea a limbii vorbite. Unele construcții sunt simple imitații formale, cum ar fi redarea unui nume propriu sub forma acuzativului

latin în terminația – os: „Nemții italianului zic vallios, noao și muntenilor valahhos”.

Dativul construit cu *esse* este frecvent aici: „acest împărat, împărat era hatmanilor”, după cum construcția cu participiul este echivalentă construcției latinești cu participiul („și încă neînălțate zidurile, au venit într-una din zile Remu să vadă sporiul lucrului” – *De neamul moldovenilor*”).

Tot recurente sunt și propozițiile introduse prin pronumele relativ *care*: „au acestui obicei căzării... de dau năvală tocmai acolo de unde bātu pușcile, care hirea lor, hie cine va hi vădzut”, ca și lipsa adverbului de negație *nu*, atunci când verbul e precedat de *nici*: „nici este șagă a scrie ocară vecinică”, „nice cădea stol peste stol”.

Prepoziția *la* redă construcția din limba latină cu *apud* („că așa era de vestit Mihai vodă și la leși”, „multe obiceiuri de a Râmului sunt acum la turci” etc.). Pe de altă parte, ordinea cuvintelor în frază o imită pe cea a limbii latine. Astfel, predicatul este așezat la sfârșitul propoziției: „care locuri niciun fel de vas a trece nu poate” sau „iară de tot răsipă aceste hoarde a face n-au putut”. Un fenomen specific este și inversiunea complementului direct sau indirect, plasat înaintea verbului de care depinde („fără celorlalți boieri toate gândurile a lui Alexandru au descoperit Constantin Aseni”), sau utilizarea a numeroase propoziții incidente („Oastea căzăcească, dacă apucă să se îngroape, să arunca șanțuri prejur sine, nu la ce loc, sub cetate ca aceasta, ce hie la ce pârâu, nedobândită este”).

În domeniul formării cuvintelor se pot observa în cronică numeroase calcuri lingvistice: nastânga, denadreața, denastânga sunt calcuri după expresiile slave cu *n-ai* (naleva). De asemenea, expresia „a pune tabără” e calchiată după expresia latinească „castra ponere” („Și au pus Ștefan vodă tabăra”. Se poate remarca și prezența unor cuvinte derivate cu prefixul-*a* (amistuiască, aprinzu, atocma), ca și a sufixului diminutival – *ce* în *biseriuce*.

Lexicul scrierilor lui Miron Costin conține: *arhaisme* – ” de fire”, cu sensul de „nobil”, „îmbe” (amândouă), „să lege bir” (să fixeze birul), „pestit” (târziu), „ponoslu” (muștrare), „a vrea” (a dori); cuvinte și expresii din limba vorbită – „aievea” (clar, evident), „mică” (clipă, moment), „în pilda” (sub pretext), „rost” (gură), „a cădea” (a deveni) etc.

Miron Costin a utilizat în scrierile sale și neologisme, provenite

din limba latină. Pe unele dintre ele le-a explicat („consilium, latinește este sfatul), în timp ce altele sunt inserate în text fără explicații: astronomi, calendar, colonie, consul, răspublică, senator, tiran, țărămonie etc.

Există, în textul scrierilor lui Miron Costin, numeroase fraze cu întorsături savante, cu perioade clasice, influențate de modelele latinești. Iată un exemplu: „Este țara Italiei plină, cum se zice, ca o rodie de cetăți și orașe iscusite; mulțime și desime de oameni, târguri vestite pline de toate bișugurile”. Alături e folosită gradația ascendentă sau reluarea unor cuvinte cu scopul amplificării efectelor stilistice: „Crede neputinții omenеști, crede valurilor și cumplitelor vremi, întreabă pe ce vremi am scris și cât am scris”. Alături sunt inserate în text proverbe, sau sunt emise idei generale, într-un stil aforistic, de maximă concizie. Una din paginile descriptive cele mai bine realizate din *Letopisețul Țării Moldovei* este tabloul invaziei lăcustelor, tablou ce are o deosebită forță evocatoare prin precizia amănunțelor descrise, prin caracterul concret al comparațiilor folosite și prin unele enumerații („nice frundze, nice pai, ori de iarbă, ori de semănătură nu rămânea”).

Uneori, stilul *Letopisețului* prezintă unele analogii cu stilul cărților bisericești, cu rezonanțe arhaice, de gravitate și solemnitate. Pe de altă parte, Miron Costin utilizează și procedee ale oralității, astfel că limba sa are la bază deopotrivă limba cărților bisericești și limba vorbită, chiar dacă în cuprinsul cronicii apar și unele inovații lexicale și sintactice. Influența modelelor limbii latine este mai mult decât evidentă în cadrul sintaxei și al vocabularului, însă cunoașterea și utilizarea limbii vorbite conferă textului savoare, naturalețe și autenticitate. P.P. Panaitescu afirmă că Miron Costin este „cel dintâi scriitor român care a încercat să creeze o modalitate de expresie literară limbii românești (...). Comparațiile, dialogurile, portretele, întreg stilul lui Miron Costin este prelucrat în vederea unui efect literar”.

ION NECULCE

În 1686, Neculce se refugiază în Muntenia, la familia stolnicului Constantin Cantacuzino. Se întoarce în Moldova în timpul domniei lui Constantin Cantemir, intră în viața publică și va fi, rând pe rând, mare spătar și hatman. E nevoit să plece în exil în Rusia, după bătălia de la Stănilești (1711), întorcându-se în țară abia în 1720. Începând din anul

1733 începe să-și scrie cronica, *Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat* (1662 – 1743), precedat de un ciclu de legende istorice, grupate sub titlul o seamă de cuvinte.

Scrisă la o vârstă înaintată, cronica lui Neculce înfățișează 82 de ani din istoria Moldovei și e structurată în 25 de capitole, corespunzând celor 25 de domnii ale perioadei evocate. Cronica lui Neculce ni s-a păstrat într-un număr de 17 copii manuscrise și a fost publicată de Kogălniceanu în 1845. În aprecierea cronicii lui Neculce trebuie ținut cont de faptul că a fost scrisă la maturitate și că cronicarul a fost contemporan și chiar martor la majoritatea întâmplărilor și evenimentelor evocate. Astfel se explică specificul conținutului cronicii și modul de expunere exterioară a faptelor. Bogăția și varietatea conținutului acestui letopiseț dovedesc faptul că autorul a cunoscut amănunțit evenimentele pe care le relatează și că el participă afectiv la desfășurarea întâmplărilor, fapt ce explică și caracterul oral, vorbit al stilului. Limba în care scrie Neculce e graiul Moldovei de nord, cu o serie de particularități care sunt, în mare parte, proprii și graiului moldovenesc actual. Din cauza caracterului ei vorbit, limba literară a lui Neculce se deosebește în mod evident de cea a scrierilor lui Miron Costin, la care influența sintaxei latine are drept consecință o construcție artificială.

Letopisețul Țării Moldovei al lui Neculce reprezintă debutul prozei în literatura română. Cronicarul nu enumeră doar fapte, întâmplări, documentându-se cu rigoare, dimpotrivă el participă afectiv la evenimentele povestite.

Letopisețul se referă, în general, la evenimente contemporane, cunoscute cronicarului din relatările altora sau din propria experiență, autorul fiind martor și alteori participant la desfășurarea faptelor și evocând epoca din perspectiva unui memorialist înzestrat cu talent epic. Autorul descrie și el aspecte din viața domnilor și a boierimii, schimbările de domni, războaiele, relațiile cu țările vecine etc. De exemplu, în paginile cronicii sale Neculce îl elogiază pe Dimitrie Cantemir, care, deși a domnit doar nouă luni, ocupă o mare parte din cronică.

Ion Neculce este, cum observă M. Sadoveanu „cel dintâi povestitor artist al nostru”, prin simplitatea și naturalitatea sa. Cronicarul are calitatea evocării firești și autenticitate a descrierii.

Portretele se caracterizează prin voința de individualizare expresivă a personalității evocate. Portretul e realizat din detalii neașteptate, pe baza enumerației și a acumulării de trăsături pozitive sau negative. Portretul lui Constantin Mavrocordat e constituit prin contrastul dintre aparență și esență, la baza lui aflându-se epitetul expresiv și sugestiv. De asemenea, se poate afirma că Neculce e cel care introduce în literatura română „portretul biografic”, în cadrul căruia figura umană ni se dezvăluie din întâmplările și faptele personajului; nu e vorba de un portret static, ci de unul dinamic, în mișcare, cum e cazul portretizării lui Dimitrie Cantemir, în mai multe ipostaze: la începuturile sale, când se urcă pe tron, în timpul exilului etc.

Pe de altă parte, limbajul creației lui Neculce renunță la clasicitatea de origine latină a stilului, preferând exprimarea plastică, uzuală, bazată pe limba populară. Neculce introduce în cronică stilul paremiologic, rostirea pildelor și proverbelor („pasărea vicleană dă singură în laț”, n-au stins bine focul cu paie” etc.).

Cu o cultură „preponderent orală, cum este și expresivitatea limbii lui” (N. Manolescu), Neculce își scrie letopisețul într-o epocă în care se cristalizase deja ideea alcătuirii unei cronici complete a Moldovei. Perioada înfățișată e destul de nestatornică și zbuciumată; acum încep domniile fanariote, se amplifică și conflictul dintre boierimea autohtonă și cea grecească, se înrăutățește soarta țăranilor. Neculce ne înfățișează pe rând aspecte ale domniilor lui Dabija Vodă, Duca Vodă, Iliăș Vodă, Mihai Racoviță, Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir, Grigore Ghica etc. Intenția lui Neculce era, ca și în cazul predecesorilor săi, să pună la dispoziția contemporanilor și urmașilor o operă instructivă, izvorâtă din experiența sa proprie: „Deci, fraților cetitorilor, cu cât veți îndemna a ceti pe acest letopiseț mai mult, cu atâta veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroare, la domni și la noroadă de cinste”.

Neculce nu realizează o prezentare seacă a faptelor, ci le comentează aprobator sau dezaprobat, manifestându-și în mod deschis sentimentele și meditănd asupra celor povestite. Arta narațiunii la Neculce se remarcă prin prezența continuă a cronicarului în mijlocul evenimentelor și prin legătura permanentă ce se stabilește între autor și cititor, astfel încât formula „iubite cititorule” revine frecvent în text. Narațiunea lui Neculce este presărată cu tonalități

vesele sau dramatice, autorul e ironic sau patetic, în funcție de personajele sau situațiile aduse în prim-plan.

În descrierea unor bătaii sau în conturarea unor portrete, Neculce urmărește un scop educativ. El creează figuri memorabile cu o individualitate puternică, chiar și atunci când portretele sunt schițate sumar, în trăsături concentrate.

Spre deosebire de descrieri, în cazul cărora Neculce preferă amplificarea unor detalii semnificative, portretul se realizează aproape de fiecare dată prin câteva trăsături fizice sau morale, caracteristice, trăsături care sunt adesea dozate în funcție de varietatea situațiilor. Ceea ce surprinde la portretele lui Neculce este sinceritatea cu care sunt zugrăvite personajele prin prezentarea unor detalii revelatoare.

Letopisețul e precedat de o culegere de 42 de legende, intitulată *o seamă de cuvinte*, legende care oferă imagini pilduitoare prin semnificația lor istorică și patriotică, evocând momente și figuri din istoria Moldovei.

Este evident darul de povestitor al lui Neculce, preocuparea de a conferi legendelor culoare evocatoare, de a schița portrete, ca și tendința de a dezvolta narațiunea, înmulțind episoadele și creând adevărate mici nuvele, precum în cazul legendei consacrate lui Nicolae Măgarescu Spătarul.

De remarcat că Neculce a realizat o selecție în rândul numeroaselor povestiri fabuloase care circulau în epoca sa pe seama personalităților istorice, înregistrându-le doar pe cele „mai alese”, mai deosebite prin problematică și conținut dar și mai verosimile.

Prin intermediul acestor legende, cronicarul transformă voit cadrul strict informativ al relatărilor în fapte artistice prin care încearcă să capteze interesul cititorilor. I. Neculce s-a dovedit, de asemenea un psiholog desăvârșit, care umanizează personajele cu însușiri legendare, prin prezentarea virtuților și viciilor acestora în toată concretețea lor.

În concluzie, în scrierile lui Neculce predominantă e reflectarea vorbirii poporului. Pentru a reliefa actualitatea conținutului și istorisirea unor fapte la care a fost martor, Neculce utilizează procedeele expunerii orale. E folosit adesea dialogul, există numeroase exclamații, repetiții, enumerații, proverbe. Vorbirea eroilor e redată mai ales în stil liber, sporindu-se astfel participarea afectivă a autorului.

Limba literară și stilul în creația lui Ion Neculce

Limba literară nu este un aspect fixat o dată pentru totdeauna, de o rigiditate implacabilă, al limbii întregului popor. Limba literară trece, ca orice fenomen social, de la o formă imperfectă spre forme din ce în ce mai perfecționate. Normele supradialectale unice se configurează în mod treptat. Pe de altă parte, trebuie precizat că ele nu reies din evoluția independentă a limbii, ci mai cu seamă din acțiunea conștientă a vorbitorului. Prima condiție a unei limbi spre a fi literară este aspectul îngrijit și unitar, normat, cu alte cuvinte.

Contribuția cronicarilor la dezvoltarea culturii și a literaturii române este, în primul rând, de ordin istoriografic, înscriindu-se și în alte sfere ale culturii, dar interesând în mod cu totul deosebit istoria limbii și literatura. Cronicile din prima jumătate a secolului al XVII-lea din Țara Românească și Moldova sunt cronici de curte, scrise în favoarea unui demnitar, ceea ce le coboară interesul documentar și pe cel literar.

Cel care a reluat tradiția și a reușit să ridice istoriografia la cel mai înalt nivel artistic este Ion Neculce, adevărat continuator al lui Miron Costin. Neculce a făcut pentru literatură mai mult decât pentru istorie, fiind primul scriitor care a servit urmașilor nu numai ca sursă de inspirație, ci chiar ca model, până astăzi.

La Neculce se poate recunoaște, considerând lucrurile sub aspectul talentului în sine, pe cel mai valoros scriitor din literatura română veche. G. Călinescu afirmă că atunci când „citești cronica lui Neculce, un nume îți năvălește numaidecât în minte: Creangă”.

În ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea și primele decenii ale secolului următor, se împlinește, într-un incontestabil apogeu, încununat de scrierile lui Dimitrie Cantemir și de cronica lui Neculce, sinteza culturală românească a epocii medievale. Anii petrecuți la București sau prin alte locuri din Țara Românească i-au dat prilejul lui Ion Neculce să constate nu numai uimitoarea unitate a neamului, dar și să audă limba românească în pronunțarea ei muntenească, lucru care ar explica până la un punct apropierea uimitoare a limbii sale de limba română literară de astăzi. Limba pe care o găsim în scrierile lui Neculce este tot atât de românească și de expresivă ca și limba lui Mihail Sadoveanu, care, de altfel, a considerat *Letopisețul* lui Neculce, alături de *Amintiri din copilărie*, drept cartea lui de căpătâi.

Prin *Letopisețul Țării Moldovei*, Ion Neculce realizează un moment de vârf al scrisului istoric în literatura noastră veche. Prin calitățile sale stilistice, Neculce se dovedește a fi, în același timp, un deschizător de drumuri și un anticipator al mării proze românești. Letopisețul lui Neculce se deschide cu o *Predoslovie*, urmată de cele patruzeci și două de legende preluate din tradiția orală, „audzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni”, legende care poartă titlul semnificativ *o seamă de cuvinte*.

De altfel, cronica însăși, relatând evenimente reale, aparține mai mult decât istoriei propriu-zise, literaturii. Neculce scrie despre oameni și fapte din epoca lui. El se exprimă simplu, spontan, cu o mare naturalețe a frazării, aproape țăărănește.

Din cronica lui Neculce reies figuri și personaje, în primul rând figura lui Neculce însuși, într-o proiecție mascat autobiografică, fapte cu relief particularizant, dar e prezentă și ambianța epocii, pe care graiul moldovenesc popular vorbit atunci a înregistrat-o, odată cu timbrul de povestire bătrânească al vocii autorului, amintind de proza lui Creangă.

În scrierile lui Ion Neculce se înfăptuiește, în fond, acel amestec de cultură minoră de târgoveț și de înțelepciune populară. În viziunea criticului și istoricului literar Ion Rotaru, trei sunt condițiile esențiale ale unui povestitor artist de talent: să aparțină unui grup etnic a cărui limbă, printr-o îndelungată tradiție orală sau scrisă, să fi devenit clară și expresivă, să aibă neapărat ce povesti și să fie înzestrat cu talent epic.

Trebuie precizat, de asemenea, că Neculce nu și-a petrecut copilăria și adolescența în școli, asemeni înaintașilor săi; el scrie în limba bătrânească a timpului său, cu rădăcini adânci, viguroase în limba populară. De aceea, stilul său nu are acea simetrie a părților componente, acel ritm armonios ca la Dimitrie Cantemir, de pildă. În cronica lui Neculce limba e cursivă și limpede, precum graiul popular, conturându-se în acest fel un ritm de o incontestabilă armonie și coerență. Cugetările lui Neculce se înșiruie lent, pe același plan orizontal, legate între ele prin coordonare cu ajutorul conjuncției copulative „și”: „și l-au scos pe câmp și l-au culcat la pământ învelit într-un harasisc și l-au sărit de trei ori cu calul”.

Cronica lui Neculce are, așadar, un interes deosebit din punct de vedere lingvistic. În evoluția limbii române literare, ea constituie un

drum nou. Scenele povestite de cronicar sunt pline de mișcare, exprimând totodată și deosebitul dar de a evoca și de a surprinde în imagini plastice, definitorii și definitive, psihologia maselor în mișcare.

De altfel, aproximativ trei pătrimi din *Letopiseț* sunt rodul memoriei afective a cronicarului, fapt ce îl situează pe Neculce în categoria acelor scriitori adânc ancorați în realitatea prezentului lor. Cuvintele sale preliminare pot fi considerate ca cea dintâi prelucrare a folclorului românesc, anterioară, cu o sută și mai bine de ani celei a lui Vasile Alecsandri.

În acest fel, Neculce poate fi considerat, structural, un mare scriitor „artist”, al cărui gen predilect a fost tradiționala „cronică”, transformată însă în adevărate memorii, cu o voință de a reda autentic cele mai mici detalii ale evenimentelor și faptelor.

Se poate constata de asemenea că istoricii literari români, pentru care Neculce a rămas în mod constant o figură patriarhală și tradițională, au nimerit adesea formule asemănătoare în definirea personalității de artist a cronicarului. Între aceștia, cel mai reprezentativ este G. Călinescu, critic care relevă „dezlegarea limbii”, accentele moralizatoare, „usturătura cuvintelor”, împletită cu „vaiete bătrânești” ce dau cronicii acel aer de vechime și de inocență.

Excelent observator al gesturilor, comportamentelor și vorbelor semenilor săi, Ion Neculce reține, atunci când descrie o scenă, aspecte inedite, surprinzătoare și, în același timp foarte caracteristice, capabile să insuflă sentimentul celui mai acut concret, să actualizeze cu o intensitate rară faptele și impresiile evocate.

Este cu totul neîndoielnic faptul că Neculce, ca scriitor a fost un spontan, un povestitor de geniu, care s-a autoanalizat cu atenție. El își gândește într-un fel opera, revine neconținut asupra ei, urmărește efectul artistic, utilizează și valorifică mai mult sau mai puțin conștient unele procedee caracteristice.

Pentru a pune mai bine în evidență principalele trăsături ale stilului lui Neculce, este necesar să observăm că de la bun început că limba pe care acesta o scria și o vorbea se mula în mod perfect pe temperamentul scriitorului. Limba îl stăpânește atât de mult pe povestitor încât cronica pare cu adevărat să se scrie pe sine cu o neîndoielnică naturalețe.

În același timp, Neculce, ca și Miron Costin, utilizează pe scară largă informații orale ale rudelor și prietenilor, tradiții și obiceiuri

populare, asemeni lui Dimitrie Cantemir. Cele patruzeci și două de legende, intitulate *o seamă de cuvinte*, și așezate în fruntea *Letopisețului*, conțin astfel de tradiții „ce sântu audzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni”.

Limba în care scrie Ion Neculce este, așadar, graiul Moldovei de Nord, unde cronicarul s-a născut și a trăit cea mai mare parte a vieții sale. În epoca lui Neculce, ca și înaintea sa, n-a existat o limbă literară unitară, care să se conformeze normelor gramaticale, așadar oamenii culti vorbeau ca și cei neinstruiți și scriau așa cum vorbeau. Limba lui Neculce este imaginea scrisă, nu literară însă, fidelă a limbii moldovenești, vorbită în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

În *Introducerea* la o ediție a *Letopisețului*, Iorgu Iordan observă că „limba literară românească ia naștere în prima jumătate a veacului al XIX-lea, când ia naștere și limba națională a cărei varietate desăvârșită și unitară, în cel mai înalt grad, este limba literară. Limba scrisă și limba literară nu sunt noțiuni identice nici în momentul de față, cu atât mai puțin puteau fi ele identice în vremea lui Neculce sau mai înainte”.

Din cauza caracterului său vorbit, limba lui Neculce se deosebește sensibil de limba lui Miron Costin, la care influența sintaxei latine are drept consecință o construcție oarecum artificială, în contrast cu limba vorbită.

Ion Neculce a reprezentat și reprezintă și astăzi un model stilistic; deoarece limba literară românească s-a format relativ târziu, mulți dintre scriitorii noștri de valoare sunt, în creațiile lor reprezentative, artiști ai limbii vorbite, în tradiție neculceană. Primul în acest sens este Ion Creangă, care, în poveștile și amintirile sale, exprimă în modul cel mai sugestiv resursele oralității. Și Mihail Sadoveanu e un descendent al lui Neculce, în opera sa stilul aparte, de o intensă afectivitate și originalitate constând în sinteza dintre stilul popular și cel cult, dintre limba vorbită și limba literară.

Așadar, Neculce reproduce artistic realitatea, în timp ce Sadoveanu creează o realitate proprie, care se impune cu aceeași forță de plasticizare și de evocare, făcând, parcă, concurență naturii și istoriei, ca orice operă de incontestabil talent.

De aceea, ori de câte ori are prilejul, în imagini de o rară intensitate, îl creează în chip poate inconștient, prin intermediul comparațiilor folosite. *Letopisețul* lui Neculce cuprinde toate

elementele unui tablou tragic. În acest sens, Nicolae Cartojan afirmă: „Sunt, în cronica lui Neculce pagini încordate de intrigi, de decădere națională, de umilință deprimantă, pe care le simțim tablouri sumbre, pe care și le înfățișează cronicarul”. Cartojan semnalez scene de un realism crud. Comparațiile lui Neculce reproduc din intensitatea impresiilor prea violente, învăluie, estompează imaginile prea agresive, prea crude.

Un alt procedeu care pătrunde temperamentul pasional și vindicativ al lui Neculce este multiplicarea epitetului: triplu, cvadruplu, în rafală, epitetul are darul de a biciui pur și simplu personajele. Insistența pe detalii, urmate de considerații insidioase, arată că izvorul lui Neculce era și el interesant, încadrându-se într-un stil cronicăresc, de epocă. Neculce are, pe de altă parte, simțul necesității compoziționale. Tabloul zugrăvit este sintetic, armonios și se încheie într-o notă de echilibru și de coerență imagistică.

Se poate observa, pe de altă parte, că în scrisul lui Neculce își face loc, într-o măsură mult mai mare decât la înaintașii săi, ironia și umorul de un anumit specific moldovenesc. Comicul se declanșează acolo unde Neculce redă situații dintre cele mai realiste, mai concrete, având, fără îndoială, știința faptului că o relatare mecanică, rece, impersonală, poate să plictisească, să reducă din interesul cititorului. Tocmai de aceea, Neculce înviează mereu textul, relatarea, cu incidente palpitate, cu episoade pline de haz, cu aspecte pitorești.

În același timp, simțul dramatic apropie, în anumite momente, povestirea de teatru. Fragmentul XVI din *o seamă de cuvinte*, referitor la „începerea” lui Despot-vodă, este o nuvelă venețiană redusă la liniile și datele ei esențiale, un fel de scenariu cu intrigi, documente revelatoare și substituiri de persoane.

Farmecul limbii populare, sub pana lui Neculce, mai reiese, pentru cititorul de azi și din redarea într-un stil de o mare libertate a cuvintelor străine, a celor de origine occidentală, preluate îndeosebi prin intermediul limbii ruse și polone, uneori din gramatica modernă și românizate apăsător.

Caracteristică povestitorului Neculce, ca și lui Ion Creangă, este prezența destul de frecventă, la începutul frazei a unor iterative de tipul: și, deci, iar, ce, că ele. cel căruia i se adresează Neculce este mai degrabă un ascultător, decât un cititor. Se poate afirma că Neculce reprezintă punctul cel mai înalt atins de arta cuvântului în evul mediu

românesc. Această observație se impune cu evidență, mai ales dacă observăm fenomenul din punctul de vedere al formelor expresive ale limbii și stilului neculcian.

În comparație cu Grigore Ureche și Miron Costin, Ion Neculce ne apare mai puțin preocupat de problemele teoretice ale scrisului. Limba lui Neculce, atât de apropiată prin structura sintactică de limba populară în care începuseră să se facă simțite turcismele, capătă o deosebită savoare și prin abundența imaginilor sugestive, împrumutate din cadrul vieții rustice și a proverbelor în care se găsește concentrată întreaga înțelepciune populară („tătarii au intrat în țară ca lupii într-o turmă”, „pasărea în cuibul său pierе” etc.).

Neculce a izbutit să apropie limba literară de limba vorbită a timpului său, de limba vie a oamenilor de rând din satele pe care le-a condus pe câmpul de luptă. Pe această linie s-a dezvoltat, de altfel, proza românească, mai ales în secolul al XIX-lea la cei mai importanți scriitori. De aici rezultă, de asemenea, apropierea lui Neculce de Mihail Sadoveanu. Cu intuiția lui artistică atât de subtilă, Sadoveanu i-a alăturat pe Neculce și Creangă, care, prin modalitățile lor stilistice și prin intermediul limbii sunt foarte apropiați de limba populară.

Nu de puține ori, Neculce își însoțește cugetările cu vaiete bătrânești care dau cronicii sale acel aer de vechime și de inocență atât de caracteristic, într-un limbaj viu, familiar și savuros. Cronicarul relevă și impune, totodată, literaturii române expresivitatea, împinsă până la magia limbii, o elevată estetică a exprimării. Frazele lui ne procură adesea, dincolo de înțelesuri nu o dată comune, plăceri fonetice, eufonii surprinzătoare. Neculce este, așadar, primul mare artist al cuvântului dintr-o serie impunătoare ce se prelungește până la Eugen Lovinescu și George Călinescu.

Limba literară a operei lui Neculce, succulentă, expresivă, curgătoare, are modulații dintre cele mai diferite. Scriitorul se conformează acelei legi a ficțiunii în arta cuvântului prin care exagerarea de un anume tip atrage pe cititorul sau pe ascultătorul său. Cititorul poate observa unele forme inedite ale limbii române, în fond, adevărata limbă română, naturală, de o mare spontaneitate și cursivitate.

Ceea ce face farmecul legendar al lui Neculce este și conținutul educativ, narațiunea simplă, cu caracter popular. Legende, cronicarului au fost prelucrate de scriitorii din secolele următoare,

însă își pierde din autenticitate, păstrându-și mai departe adevăratele arome în original.

Să nu uităm că Neculce a fost un reprezentant tipic al spiritului nostru latin și local-țărănesc, un adevărat artist al cuvântului. Sextil Pușcariu împarte epitetul de „blandul autor” și constată „tonul ei blând”.

Opera lui Ion Neculce prefigurează în mic ceea ce literatura română, care începea într-un fel odată cu el, va deveni în mare. Opera lui Neculce a fost „cântecul de lebadă al literaturii epocii feudale” (George Ivașcu). Odată cu moartea sa, o mare parte a istoriei literare românești lua sfârșit.

Cronica lui Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, cuprinde evenimente din istoria Moldovei de la Dabija-vodă (1661) până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat (1743). În aprecierea cronicii lui Ion Neculce, trebuie să ținem cont de două aspecte. Mai întâi, cronica este scrisă în perioada de maturitate a autorului, iar apoi cronicarul a fost contemporan și chiar martor la majoritatea întâmplărilor și evenimentelor evocate. În acest fel se explică specificul conținutului cronicii și al modului de prezentare a faptelor.

Bogăția și diversitatea conținutului acestei cronici dovedesc faptul că autorul cunoaște în mod amănunțit evenimentelor pe care le relatează și că el participă afectiv la desfășurarea întâmplărilor, fapt care explică, într-un anumit sens, caracterul vorbit, oralitatea stilului. Textul propriu-zis al cronicii e precedat de o *Predoslovie* și de o culegere intitulată *o seamă de cuvinte*, alcătuită din 42 de legende istorice referitoare la evenimente petrecute înaintea domniei lui Dabija-vodă.

Stilul acestor legende este marcat de oralitate, de spontaneitatea, simplitatea și naturalețea limbii vorbite. Opera lui Neculce a fost tipărită abia în secolul al XIX-lea. Se cunosc 17 copii manuscrise. Limba literară a lui Neculce reprezintă, în general, graiul provinciei sale natale, cu o serie de particularități care sunt, în mare parte, proprii și graiului moldovenesc actual. De precizat că, fie datorită unei tendințe de unificare a limbii, fie datorită unor copiiști de origine munteană, particularitățile lingvistice moldovene sunt concurate în bună măsură de elementele muntenesti. Pe lângă trăsăturile regionale, limba literară a lui Neculce are și un pronunțat caracter arhaic și popular.

În domeniul foneticii, există în cronică o serie de trăsături regionale: trecerea lui *i* la *e* (bini, Cantimir, celi, ciniva, di, diparti, femeile, să pietreacă, tari, au vinit), trecerea lui *à* la *è* (ace, be, gre, re), transformarea lui *ia* în *le* (abia, apropiet, Ilieș, tăiet, spăriet). Pe de altă parte, rostirea dură a consoanelor *s*, *z*, *ț*, *dz*, *ș*, are drept consecință modificarea timbrului vocalelor următoare. Astfel, *e* se transformă în *a* (adusesă, bejănisă, țălegând, letopisăt, sămn etc.). Alături de aceste fonetisme moldovenești, apar și fonetisme munteneste, care se vor impune mai târziu în limba literară comună (se bejeniră, înțeles, nemțescu, Ruset, scrise, senin, straje etc. trebuie, de asemenea, făcută precizarea că în unele fonetisme precum *lacrâmi*, *odoară*, *răle* se observă pronunțarea dură a consoanei *r*. În unele cazuri, textul lui Neculce oglindește fenomenul regional al palatalizării labialelor: chept, here, hiece, hire, a răschira.

În domeniul consonantismului se produc următoarele fenomene fonetice: trecerea lui *la* la *ğ* (agiunsu, agiutat, gios, giuca, giudecătoriu, giumătate); trecerea lui *zi* la *dz* (aședzat, cădzut, dzi, vădzusă), trecerea lui *v* la *h* (biholi, horba, huie, hulpe) sau transformarea lui *g* în *h* (hrăniță).

Cele mai importante particularități arhaice și populare care pot fi puse în evidență în cazul scrierilor lui Neculce sunt: prezența lui – *u* silabic după un grup de consoane (agiunse, aprinsu, câmpu, domnu', fostu, ieșindu, împărătescu); terminația arhaică – *râu*, apare la unel substantive precum giudecătoriu, adevăriul, ficioriul, împregiuriu; pronunțarea lui *a* neaccentuat ca *a* (băltagul, căzaci, Gălați); păstrarea lui *i* inițial în verbe precum *a îmbla*, *a împle* etc.; conservarea lui *e* neaccentuat (căruia în limba actuală îi corespunde un *i*): aice, atunce, inemile, nemic, veziciul, chiar dacă uneori sunt prezente și unele alternanțe între fonetismele arhaice și cele mai noi: biserică/ biserică, de ce/ deci, nice/ nici, nemică/ nimic. De asemenea, alternanța lui *pre* și *pe* precum și unele forme diferite ale prepoziției *prin* sunt caracteristice cronicii lui Neculce (pren, pen, pin, prin). Așadar, unul și același cuvânt apare și în forma veche, și în ce aregională, dar și în forma nouă, cunoscută și astăzi.

În cadrul morfologiei, sunt de urmărit mai multe fenomene lingvistice, precum: modificarea regională a lui *e* și *i* are drept consecință terminația *i* în loc de *e* la singularul unor substantive (frați, numi etc.); terminația *i* în loc de *e* la pluralul unor substantive

feminine și neutre (acel, alteli, tali); articolul hotărât – *le* devine *li* (averili, frateți, marelți, oșteli); trecerea lui *à* la *è*, fenomen specific graiului moldovenesc, se poate întâlni și la pronume (me, aceea, altuie, atâtea), ca și la persiana a III-a a imperfectului, indicativului viitor și conjunctivului prezent (ave, săi de nu pute, s-a vide etc.). De asemenea, trebuie precizat că dispariția lui *i* după *ș*, sau *ț* are drept consecință apariția unor forme de plural **m** și s-au **ț**, la unele substantive și adjective masculine și neutre, ca și la unele pronume (blăstămaț, cetăț, fraț, obosiț, răutăți, robiț, supuș). Transformarea lui *i* în *!* după consoane dure (casăi, cetății, Portăi) și apariția terminației în loc de – *iei*, la pluralul unor substantive feminine și neutre (brață, cară, giupâneasă, hotare, oasă, obrază) dar și forme cu *à* la persoana a III-a a conjunctivului prezent (să iasă, să omoară etc.).

Cele mai importante particularități morfologice arhaice și populare sunt: forma de plural în *e* la unele substantive feminine și neutre (barbe, blane, lefe, rane, talpe etc.). În paralel sunt consemnate și forme de plural în – *i* (dumbrăvi, vrăjbi etc.) sau *înuri* la unele substantive neutre (diamanturi, obrazuri etc.); terminația la unele substantive feminine în cazul genitiv și dativ oscilează între terminația – *ei* (domniei, durerii, păcii) și – *îi* sau *îi* (Bistriții, domnii, farfurii, țării); articolul posesiv din construcția genitivală a substantivelor se păstrează sub forma invariabilă *a* (bunătăți a domnului, al patrului an a domniei, acele multe schimbări multe a vezicilor); cu valoare de genitiv apare, mai rar, construcția prepozițională cu *de* („la giupătatea de scări a cerdacului”, „purători de trebile domniei”). De asemenea, cu valoare de dativ, apare în mod frecvent construcția cu prepoziția *la* („au scris niște cărți viclene și le-au trimis la Constantin-vodă cel Bătrân”), dar și dativul adnominal („era ficior solului celui mare”).

În textul scrierilor lui Neculce, o notă arhaică e dată de articularea numelor proprii („Cornescul, Radul-vodă”) ca și a pronumelor relative: *carii*, *carele*, *careli*. Substantivele care indică nume de rudeni, urmate de un adjectiv posesiv, apar de obicei nearticulate: *frate-său* sau *frățâne-său* etc.; la acuzativul substantivelor nume de persoană se remarcă uneori lipsa morfemului *pe* („Au ținut Scarlat fata lui Iliș-vodă”). La adjective se poate observa formarea superlativului cu adverbul *pre* („pre bun prieten moscalilor”, „bătaie... pre groaznică”); mai rar, superlativul este construit cu *mult* („Dumnezeu este mult milostiv”. De asemenea, adjectivul *mare* are

pentru singular și pentru plural o singură formă („clopotele cele mare”, „mare gâlcevi”).

Morfologia pronumelor are câteva trăsături arhaice și populare specifice. Astfel, este foarte frecventă utilizarea dativului posesiv („asupra-le”, „apropiindu-se de casă-și”, „la gazdă-mi”, „la scaonu-și”). În general, limba literară a scrierilor lui Ion Neculce se resimte în mod evident de influența limbii populare, a rostirii obișnuite.

CAPITOLUL IV

CRONICARII MUNTENI

Cronicarii munteni au scris la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea. Aceste cronică se caracterizează printr-o mai mare subiectivitate decât letopisețele moldovene, fapt ce se datorează faptului că ele au fost scrise pentru a apăra interesele unor partide boierești. Cele două partide boierești din această epocă (Cantacuzinii și Bălenii) au solicitat cronică care să le apere interesele, dar de asemenea s-a scris și cronică de curte din porunca unor domnitori. În perioada în care apar cronicile muntene, Țara Românească și Moldova se află în plin feudalism, iar instabilitatea politică și exploatarea turcească duc la o acutizare a luptelor interne.

Un important cărturar al epocii este stolnicul Constantin Cantacuzino (1640 – 1716). El a inițiat un tratat de istorie, Istoria Țării Românești, din care au rămas doar opt capitole. În predoslovie lucrării, privește în mod critic izvoarele documentare, constatând sărăcia documentelor interne și inexactitățile oferite de informațiile provenite din tradiții și din creațiile poporului. Stolnicul își începe relatarea de la „dachi și geți (...) ostași mari și tari la bătaia războaielor”.

Principalele idei ale acestor cronică sunt:

- 1) continuitatea elementului daco-roman în Dacia anului 271;
- 2) originea comună a tuturor românilor;
- 3) consemnarea aportului slavilor la etnogeneza românilor.

Contribuția cea mai importantă a cronicarului este în domeniul vocabularului. Astfel, el introduce neologisme legate de noțiuni istorice și geografice (etnici, atlas, geograf etc. Din limba slavonă cronicarul preia mai ales termeni bisericești. În unele părți ale sale, cronică adoptă un stil cu trăsăturile specifice stilului științific. De asemenea, sunt notate maxime din Aristotel sau din părinții bisericii.

Stolnicul Constantin Cantacuzino nu a dispus doar de erudiție, de informații istorice și geografice, stilul operelor sale având și

numeroase trăsături expresive. În această cronică narațiunea e înlocuită prin demonstrație, portretul și dialogul lipsesc aproape cu totul, iar accentul cade pe cantitatea și calitatea documentării. Studiul trecutului are, pentru Constantin Cantacuzino, o finalitate morală dar, din cercetarea faptelor trecutului, cărturarul extrage și concluzii ale unei adevărate filosofii a istoriei și chiar a existenței. Și cronicarul e un adept al evoluției istorice ciclice și organice.

O altă cronică din această perioadă este Anonimul cantacuzinesc, păstrată în numeroase copii manuscrise: Istoria Țării Românești de când au descălecat pravoslavonicii creștini sau Letopisețul cantacuzinesc (1290 – 1688). Nicolae Iorga și N. Cartoianu au atribuit lucrarea lui Stoica Ludescu, însă cercetările mai noi au contestat paternitatea acestuia, preferând să numească lucrarea Anonimul Cantacuzinesc.

Stilul acestei cronici se caracterizează prin notația de o mare simplitate, în timp ce sintaxa și topica frazei sunt apropiate de limba română contemporană. Stilul are două însușiri mai însemnate; el este uneori narativ, cu evidente trăsături ale limbii vorbite – dialoguri, exclamații, repetiții, după cum există și un stil descriptiv, mai ales în prezentarea Mănăstirii Argeșului sau a Mănăstirii Cozia. În ultima ei parte, de la domnia lui Gr. Ghica, cronica povestește fapte care îi privesc direct pe Cantacuzini, devenind partizană, angajată. Portretele sunt redată fie laudativ, fie polemic sau chiar caricatural. Cronică dovedește o mai mare apropiere de limba populară, în timp ce stilul se apropie foarte mult de stilul beletristic.

Anonimul brâncovenesc se referă la domniile lui Brâncoveanu, Ștefan Cantacuzino și N. Mavrocordat și la începutul domniei lui Ion Mavrocordat în Țara Românească. În centrul cronicii se află domnia lui C. Brâncoveanu, descrisă elogios.

Trăsătura specifică a talentului epic al autorului Anonimului Brâncovenesc este capacitatea creației de scene; cronicarul e un atent observator al comportării și vorbirii oamenilor, în timp ce personajele sale se definesc prin manifestările lor exterioare, prin dialog sau prin vorbirea directă. Nu există, în cronică, un portret propriu-zis al lui Constantin Brâncoveanu, pentru că figura acestuia se alcătuiește treptat, din întreaga cronică, din gesturi și replici, din gânduri și reacții externe.

Pe de altă parte, cronicarul alternează imaginile de ansamblu cu

detaliile surprinse în mișcare vie și în expresia verbală a personajelor lor. Dinamismul unor pasaje dovedesc simțul de observație și de redare a mișcărilor vieții, care se reflectă și în tipul de frază utilizată, pentru că autorul folosește din ce în ce mai mult construcțiile cu subordonate cu un volum sintactic mai amplu. În textul cronicii vorbirea directă și vorbirea indirectă interferează, precum în proza modernă, după cum, de multe ori scenele sunt descrise în maniera unor reportaje de epocă.

Și în această cronică predomină notele de realism și de dramatism, alternarea scenelor de masă cu portretele individuale, preocuparea pentru decor sau prezența detaliului anecdotic.

Unul dintre cei mai importanți cronicari munteni este Radu Popescu (1665 – 1729), autor al cronicii intitulată *Istoriile domnilor Țării Românești*, care cuprinde trei părți distincte, deosebite prin diferențele stilistice și de structură. Prima parte, reia unele cronici anterioare și este un text tipic pentru cronicile de curte, redactat ulterior pe baza unor însemnări, a unor legende fără o continuitate prea pronunțată. Celelalte două părți poartă amprenta apăsată a unei intenționalități artistice, dar și amprenta personalității autorului.

Prima parte, care conține evenimente de la descălecatul lui Radu Vodă până spre epoca contemporană, autorului, se caracterizează printr-un stil simplu, o expunere clară, materia cronicii fiind împărțită în capitole și subcapitole. În partea a doua se reflectă sentimentele de antipatie față de familia Cantacuzinilor; aici tonalitatea devine pamfletară, iar portretele au o alură caricaturală.

Elementele oralității sunt mai frecvente și mai concludente; autorul reproduce întocmai o scenă, în toate detaliile ei, redând cu exactitate vorbirea personajelor. În cadrul cronicii pot fi identificate narațiuni, care sunt în fond nuvele, schițe, reportaje sau anecdote, în care autorul utilizează frecvent figuri de stil sau modalități artistice: epitetul, comparația, dialogul, portretizarea, ironia, pamfletul. G. Țepelea afirma că „majoritatea genurilor și procedeele literare se găsesc în fașă la acest cronicar muntean. Exprimarea cronicarului se eliberează de tiparul limbajelor bisericești, sau al relatării istoriografice riguroase, realizându-se o expunere plastică, expresivă, ce are la bază limbajul popular”.

Radu Popescu evită portretul în stil clasic, preferând să redea fapte semnificative care ilustrează o anume trăsătură de caracter.

Cronicarul privește istoria ca pe un spectacol, iar viața e înfățișată ca o scenă de teatru pe care evoluează oameni reali.

Oralitate și spirit polemic în cronicile muntene

În Țara Românească, la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea este situată perioada de înflorire a istoriografiei medievale. Cronicile devin mai numeroase și cu un conținut mult mai diversificat. Conținutul lor este mai bogat și mai variat: metodele utilizate în expunerea faptelor istorice sunt altele decât cele din trecut, mai pătrunzătoare, mai rafinate, în timp ce arta literară a cronicilor atinge culmi ale expresivității și plasticității stilistice.

Deși tradiția scrierii cronicilor în comparație cu Moldova nu este atât de bogată, și în Țara Românească perioada de înflorire a istoriografiei – sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea – are în urma ei o îndelungată experiență de înțelegere, interpretare și scriere a istoriei.

Însuși caracterul parțial de compilație a doua dintre cele mai mari cronici ale acestei perioade (Letopisețul cantacuzinesc și Cronica lui Radu Popescu) – în componența cărora au intrat numeroase cronici mai mici demonstrează în mod peremptoriu existența unei vechi tradiții de scriere a istoriei.

Pe lângă acestea, alte cronici, cum ar fi de pildă cronica domniei lui Mihai Viteazul întocmită la sfârșitul secolului al XVII-lea de Teodosie Rudeanu și apoi, în primele decenii ale secolului al XVII-lea, cronograful în limba română al călugărului Moxalie (prima scriere istorică în limba română păstrată în mod autonom) subliniază faptul că societatea medievală din Țara Românească simțea necesitatea acestui tip de literatură și că, totodată, poseda capacitatea de o satisface. De aceea, cronicile muntene sunt cu totul altceva decât un capitol – dintre cele mai bogate și mai interesante – al istoriei scrisului istoric în limba română, în evul mediu.

Pe de altă parte, neglijarea o perioadă mai lungă de timp a istoriografiei muntene – considerată nu numai prea partizană ca atitudine, dar și lipsită, din această cauză, de prestigiu artistic –, a fost cu siguranță o eroare, căreia i-au pus capăt George Călinescu și Nicolae Cartoian. Cu toate acestea, nici supraevaluarea cronicilor muntene nu este un fapt pozitiv, căci exegeza istoriografiei riscă să construiască cele mai hazardate ipoteze pe acest teren mai puțin străbătut. O astfel de cercetare din unghi retoric, consacră zeci de pagini alcătuirii

modeste a lui Radu Greceanu care ar ilustra exigențele clasice ale encomiasticii, dar condamnă foarte sever ideologia mult mai înzestratului autor al Anonimului Brâncovenesc.

Istoriografia Țării Românești ne este cunoscută azi abia sub forma pe care a îmbrăcat-o la sfârșitul secolului al XVII-lea, adică prin cele două cronici ale facțiunilor boierești ce rivalizau pentru cucerirea puterii și-și reprezentau, prin argumente istoriografice mai mult sau mai puțin documentate, drepturile lor: Letopisețul Cantacuzinesc și Letopisețul Bălenilor.

Letopisețul Cantacuzinesc

Cronica alcătuită de către un anonim din vremea lui Matei Basarab reprezintă un real progres față de cronicile slavone și de acelea ale lui Mihai Viteazul, care au precedat-o, fiindcă leagă prezentul cu întreaga povestire a istoriei țării; ea este prima cronică a Țării Românești. Cu toate acestea, rămâne o cronică feudală, cu un început legendar și cu o relatare care comportă o continuare fără concluzii. Cronicarul înregistrează numele a numeorși boieri, cei care și-au slujit cu credință domnul și țara, destinați să fie păstrați în galeria de pilde istorice pentru posteritate.

Autorul Letopisețului cantacuzinesc a scris cronica în mai multe fragmente: se pot recunoaște măcar trei părți, una dintre ele fiind povestirea despre uciderea lui Constantin postelnicul, plăsmuită la câțiva ani după tragicul eveniment, a doua până la izbânda Cantacuzinilor, la urcarea pe tron a lui Șerban Vodă, a treia, domnia lui Șerban, scrisă într-o tonalitate mai vehementă. După stil și după nivelul de cultură al autorului, toate aceste părți par să fie opera unuia și aceluiași scriitor, un grămatic pus în slujba Cantacuzinilor.

Letopisețul cantacuzinesc reprezintă ideologia socială și politică a unei părți a marii boierimi, în luptă cu altă parte a aceleiași boierimi, animată, totuși, de aceleași idei, care au la bază interese egoiste de clasă.

Valoarea literară și expresivă a letopisețului este în funcție de contextul și de motivațiile pentru care a fost alcătuit. Orizontul ideologic și literar al cronicarului, care scrie din porunca stăpânilor săi, este relativ limitat. Limba are puține slavonisme, cu caracter stereotip (dni, stări etc.), e o limbă curentă și cursivă, așa cum o putea mânui un diac de cancelarie, fără prospețime poetică, dar cu simplitatea care nu cuprinde retorică savantă ori fraze construite în stil ornamental.

Numai în clipe de iritare ori exasperare cronicarul recurge la cuvinte acide ori la expresii tari, ca atunci când relatează despre răscoala seimenilor împotriva boierilor „turbați ca niște porci fără de rușine”.

În schimb, stilul polemic, invectiva, combaterea vehementă a adversarului pot fi considerate necesare într-o scriere de acest tip. Polemica nu este organizată ca o argumentație sau o pledoarie, ci în favoarea celor susținuți și aprobați de autor, ce invocă sprijinul divinității pentru actele și faptele lor, în timp ce pentru dușmani sunt rezervate invectivele cele mai acerbe.

Citatele din Biblie sunt inserate nu numai pentru finalități morale, ci și pentru a determina o situație, pentru a caracteriza, prin comparație, o faptă sau o situație. Nu lipsesc, de asemenea, citate din operele părinților bisericii, Vasile cel Mare, Ioan Hrisostomul ș.a. Cu alte cuvinte, cronicarul, necunoscând operele scriitorilor laici din Europa, străin de ideile umanismului, îmbracă polemica sa în expresia literaturii religioase, considerând că în acest fel va conferi cauzei apărute mai multă solemnitate și gravitate.

Bineînțeles că în această cronică nu lipsește invectiva directă împotriva adversarilor, după cum e prezent și elogiul adus calităților excepționale ale celor pe care cronicarul îi slujește. Întreaga grupare de boieri adversară Cantacuzinilor este pentru acest scriitor o „ceată spurcată”.

Dimpotrivă, Constantin Cantacuzino este „cel înțelept”, căci, cum scrie cronicarul, „avut-au săraca de țară noroc pentru acel om bun, carele sta în toată vremea pentru binele ei”. Acest tip de polemică nu are darul de a persuadea decât pe cei care erau convinși dinainte, deoarece nu se arată de ce sunt unii apărați de Dumnezeu, buni și folositori țării, în timp ce ceilalți sunt doar unelte ale răului și ale forțelor malefice.

În general, stilul este ornat cu proverbe, al căror scop este întotdeauna cuprinderea într-o caracterizare generală a unui fapt izolat care trebuie scos în relief, fapt ce denotă un fel de a gândi popular. Proverbul este de obicei modalitatea prin care poporul fără cultură cărturărească trece de la particular la general. În cronica muntenească, spre deosebire de cele moldovenești, proverbele sunt rare, cu toate acestea se întâlnesc câteva, dintre cele mai reprezentative.

O cronică trebuie judecată în primul rând prin funcționalitatea

pe care o îndeplinește, anume aceea de a înregistra faptele istorice și de a le ierarhiza prin introducerea unei perspective asupra lor. Această funcție o duce la îndeplinire și Letopisețul cantacuzinesc, fără însă a atinge culmi literare spectaculoase.

Cronica Bălenilor

Cronica Bălenilor este, într-o anume măsură, un răspuns dat Letopisețului cantacuzinesc, cu scopul de a se arăta că facțiunea boierească condusă de Băleni, prin conduita sa patriotică, prin autoritatea ce o exercita asupra boierilor era singura îndreptățită să cârmuiască țara, care, din păcate, căzuse în mâinile unor oameni hrăpăreți, intriganți, de o cruzime extremă.

Construcția cronicii este similară cu aceea a adversarilor: este o cronică feudală, care debutează cu prezentarea figurii primului domn al Țării Românești, Radu Negru și, la fel cu Letopisețul cantacuzinesc, reproduce vechile cronici ale țării, după care urmează, începând cu anul 1660, cronica facțiunii boierești. Cronica Bălenilor, așa cum reiese din tonul polemic, din vehemența stilului și a expunerii, din pasiunea cu care e redactată, se arată a fi o scriere compusă în mijlocul confruntărilor, o armă de luptă a facțiunii boierești.

Este caracteristic faptul că și această cronică, ca și cea cantacuzinească, se încheie cu episodul căsătoriei domniței Smaragda, fiica lui Șerban Vodă, cu Grigore Băleanu, în anul 1688, moment care a pecetluit împăcarea dintre cele două grupări care erau învrăjbite de douăzeci și cinci de ani. Ca și Letopisețul cantacuzinesc, cronica rămâne anonimă, voit anonimă, pentru că a fost redactată de un grămătic, un mic boier din facțiunea Bălenilor, cu alte cuvinte cronicarul patronat de „clan” nu avea dreptul la titlul de autor.

Pe de altă parte, în Cronica Bălenilor cititorul nu va întâlni lungi citate din cărțile bisericești, adesea în limba slavonă, citate care erau destul de frecvente în Letopisețul cantacuzinesc. Cronicarul nu scrie pentru a aara teme morale, sau pentru a face analogii între povestea vremii sale și timpurile biblice.

El scrie numai ca să spună ceea ce a văzut și cum a înțeles faptele. Îl interesează, așadar, aspectele exterioare, deși nu le descrie în mod plastic, ci se mulțumește să le constate: „Doamna era îmbrăcată în haine frâncești foarte frumoase și într-acela chip au fost până au intrat în București: deci au lepădat hainele acelea și au luat rumânești”. În acest tip de fragmente, cel care vorbește e un spectator, căruia îi

face plăcere să expună și aspecte din afara istoriei politice și polemice, pe care era nevoit să o compună.

Letopisețul cantacuzinesc a fost continuat de același autor sau de altul până în anul 1690, în timp ce Letopisețul Bălenilor a ajuns până la anul 1699. Interesant de remarcat este faptul că niciuna dintre aceste cronici de partidă nu au fost aprobate de noul domnitor, Constantin Brâncoveanu. Sarcina de a scrie cronica domniei sale a fost încredințată unui erudit, elenistul Radu Greceanu, unul dintre traducătorii Bibliei de la București. Cronica logofătului Radu Greceanu se ocupă numai de anii domniei lui Constantin Brâncoveanu (1688 – 1714) și este o cronică oficială de curte, scrisă din porunca și sub îndrumarea domnitorului.

Având și o predoslovie, cronica poartă titlul pompos începătura isroriei vieții luminatului și preacreștinului domnului Țării Românești, Io Constantin Brâncoveanu Basarab-voievod, dă când Dumnezeu cu domniia l-au încoronat, pentru vremile și întâmplările ce în pământul acesta în zilele mării-sale s-au întâmplat. Cronica lui Radu Greceanu suferă, în marea ei parte, de monotonie, cu atât mai mult cu cât autorul nu are de relatat evenimente epice, ci întâmplări curente, lipsite de semnificație majoră.

Ca toți cronicarii munteni, Radu Greceanu este foarte dotat cu arma satirei și cu modalitățile pamfletului de o virulență deosebită. Spre exemplu, aga Bălăceanu îi apare cronicarului ca un om trufaș, care credea „în cai, arme, vitejii și fandașii nebunești”. Soția lui Șerban Cantacuzino este denunțată ca fiind „sârbea la fel ca Nicolae, fata Gheții, neguțătorul de abale”, după cum chiar și Dimitrie Cantemir este ponegрит ca „tălpiz”, „rău și nebun”, cumplit.

Cronica se oprește cu puțin înainte de mazilirea și execuția lui Constantin Brâncoveanu, probabil, în acele tragice circumstanțe fiind ucis și autorul cronicii. Un alt autor rămas neidentificat până astăzi a reluat Istoria Țării Românești, de la 1688 până la 1717, într-o relatare mult mai vie, atribuită și ea într-o vreme lui Radu Popescu.

Autorul, după toate aparențele un reprezentant al micii boierimi, poate un mic dregător, nutrește o oarecare simpatie pentru Constantin Brâncoveanu, dar este liber de orice obligație exterioară, pentru că el nu scrie în tonalitate encomiastică, precum Radu Greceanu, ci redactează, mai degrabă, un memorial, o cronică personală, bazată nu pe însemnări de cancelarie, ci pe mărturii

contemporane și observații proprii. Cronica anonimului brâncovenesc se încheie cu venirea la tronul țării a lui Ioan Vodă Mavrocordat, în luna martie a anului 1717.

Arta literară a cronicilor este vie, de o vădită naturalețe și limpezime, actuală, legată de realitățile acelei vremi din ce în ce mai îndepărtate, mai străină de canoanele estetice medievale, care fac ca arta medievală să fie atât de rigidă, de canonică, de lipsită de relieful vieții.

Cu câte un cuvânt bine nimerit, cu o metaforă izbutită, cronicarii recrează o întreagă atmosferă, plastică și colorată, necontrafăcută și de o extremă disponibilitate stilistică și expresivă. Pe de altă parte, cronicarii munteni vădesc o predilecție deosebită pentru ironie, o ironie ascuțită, persiflantă, nu lipsită de virulența vorbei iuți, ironie menită adesea să scoată în relief trăsăturile caracteristice ale oamenilor sau ale situațiilor. De pildă, generalul Heisler, deloc îndrăgit de autorul Istoriei Țării Românești de la octombrie 1688 până la martie 1717 era „mânios ca un urs împușcat...”

Austriei, de asemenea puțin simpatizați de autor s-au comportat, spune acesta, într-o luptă cu turcii astfel: „... și zic cei ce au fost acolo că-și bătea joc nemții, tinzând mâinile în sus să prinză gloanțele; însă nădejdea lor a fost deșartă”.

Toate aceste relatări conferă stilului cronicii muntene vigoare, o robustețe care-l fac într-adevăr să fie un stil evocator și referențial, de mare impact asupra cititorului de astăzi. Pe de altă parte, cronicarii munteni procedează adesea ca niște adevărați gazetari, consemnând în câteva cuvinte, foarte expresive, într-o cromatică vie, evenimentele care țin de viața obișnuită, cotidiană a oamenilor pe care, în acest fel o putem cunoaște mai bine.

Sunt descrise aici, de asemenea, diverse calamități naturale (furtuni cu trăsnete, invazie de lăcuste, secete, inundații, cutremure etc.). de cele mai multe ori, aceste adevărate „reportaje” cu privire la calamitățile naturale ne oferă informații și despre evenimente istorice ori politice. În general, tendința de obținere a efectului literar prin folosirea artificului expresiv este destul de vădită la cronicarii munteni.

G. Călinescu surprinde, în Istoria literaturii române de la origini până în prezent, particularitățile stilistice ale cronicarilor munteni, mai ales în planul verbalității, al cuvântului încărcat de expresivitate

literară pregnantă: „Cronicarii munteni n-au arta portretistică a moldovenilor, în schimb, grație limbii lor nervoase, a repeziciunii muntenesti, ei pot dramatiza mai viu, mai familiar. Prinderea lui Pârul Vistierul de către beșlii, sub cort când Mihnea vodă zise turcește vursughidi (lovire), fioroasa ucidere de către același a altor boieri în sunetele tabulhamalei, isprăvile lui Ștefăniță Lupul care pune pe boieri călare pe cai fără frâu până ce-i dădea într-un heleşteu și altele sunt dintre acele tablouri istorice de mare frenezie epică”.

Concluzionând, se poate afirma că istoriografia munteană originală își face apariția mai târziu decât cea moldoveană, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Al. Piru consideră că „cele două prime cronici anonime, Letopisețul Cantacuzinesc și Letopisețul Bălenilor sunt scrieri de compilație cu o parte finală polemică, reprezentând interesele a două facțiuni politice rivale. Cronica lui Radu Greceanu și cronica lui Radu Popescu sunt cronici oficiale, de curte, una în serviciul lui Constantin Brâncoveanu, alta în serviciul lui Nicolae Mavrocordat.

Numai cronica anonimului brâncovenesc și aceea a stolnicului Constantin Cantacuzino au caracter independent, ultima fiind mai degrabă o lucrare de istorie. Cronicile muntene, deși au mai puțin caracter narativ sau descriptiv ca cele moldovene, dau totuși o imagine interesantă a epocii feudale, chiar dacă adevărul istoric trebuie uneori dedus. Sub raport literar, cronicile muntene constituie întâile noastre pamflete și, prin vioiciunea expunerii sau vehemența expresiei, Letopisețul Bălenilor, Anonimul brâncovenesc și cronica lui Radu Popescu se ridică până la nivelul artistic al lui Neculce, după cum, prin căldura și seriozitatea demonstrației, Constantin Cantacuzino face trecerea de la Miron Costin la Dimitrie Cantemir, de la cronică la istorie, în spirit înaintat, umanist”.

Cronicarii munteni au reprezentat, în evoluția literaturii române, o etapă de incontestabil interes, prin limbajul de o expresivitate și plasticitate deosebite, dar și prin darul evocării și al descrierii extrem de bine reliefate.

Limba literară și stilul

Limba literară a cronicarilor munteni se caracterizează prin prezența unor trăsături populare, dintre care multe s-au impus cu timpul ca normă supradialectală în limba română, iar altele, mai reduse ca număr, s-au păstrat ca elemente regionale, în graiurile din sud. De asemenea, pot fi întâlnite și o serie de particularități arhaice,

unele consacrate în scris, altele specifice epocii redactării.

Din punct de vedere fonetic, fonetismul cronicilor muntene este relativ unitar, oglindind unele etape determinate din evoluția limbii. Totuși, pot fi întâlnite și unele alternanțe fonetice: între forme vechi și forme noi (dintre care unele vor deveni, mai târziu, normă supradialectală).

Aceste alternanțe nu privesc numai elementele lexicale a căror frecvență generală nu e prea ridicată, ci și unele elemente cu frecvență mare (prepoziții, conjuncții, pronume). Dintre cronicile muntene, cele mai multe trăsături arhaice le conțin Cronica anonimă a domniei lui Matei Basarab și Letopisețul Cantacuzinesc. Istoria Țării Românești a stolnicului Constantin Cantacuzino conține o serie de fonetisme populare și de elemente noi care, ulterior, se vor impune ca normă.

Viața lui Constantin Brâncoveanu și Cronica lui Nicolae Mavrocordat prezintă unele fonetisme populare noi, unele chiar dialectale, dar și particularități fonetice arhaice. Arhaismele acestor două cronici se explică mai ales prin influența literaturii religioase, cronicarii respectivi (Radu Greceanu și Radu Popescu) fiind mai familiarizați cu textele religioase.

Un fonetism specific este prezența lui – u după grupuri consonantice, în cazuri în care limba literară modernă nu l-a conservat („haraciul împărătescu”, „au mersu”, „au agiunsu”, „pă ascunsu” etc.). Aceste forma alternează, însă, cu unele forme fără – u, la același autor („mergând vorba”, „au mers”, „fiind”, „scaunul domnesc” etc.).

O grafie arhaică generală în toate cronicile muntene este notarea tradițională eu îi în prima silabă a verbului de origine slavă (primi, primise, să primească).

Dintre fonetismele vechi curente sunt de semnalat formele lăcaș, lăcui, inemă, intra, rădica, răsiți, aice, atunci.

Diftongul ea (ia) apare redus la a, după consoanele similare: „Țara leșască”, „să păzească” etc. Notarea arhaizantă cu – ia (ea) în loc de le apare și în câteva elemente slavone: boieriu, obiceiul, priiatenii, alături de forme mai noi (boieri, obicei rău).

Se pot observa și numeroase alternanțe între forme ca din și den (dintâi/ dentâi, dencolo/ dincolo, dentre/ dintre). Diftongul îi (câine, pâine, mâine și derivatele lor) este general în cronicile muntene. De asemenea, tot generale sunt și fonetismele z și j, care, în același cuvinte, se opun formelor mai vechi dz și ġ (zise, judecată,

jurământ, au înconjurat, au jurat jupânese).

Într-o serie de cazuri, sub acțiunea asimilării, apar anumite inovații, care se vor impune mai târziu ca normă dialectală (biserică, a umbla, a umfla), față de formele arhaice (biserică, a mulțami, a îmbla, a înfla). De menționat și prezența derivatelor preumbla, preumblare care, mai târziu, vor fi înlocuite cu plimba.

Dintre inovațiile care se vor impune cu timpul ca normă în limba literară, cele mai importante sunt modificarea lui ht la fi, la substantivul poftă și derivatele lui (poftește, va pofti, după pofta lor, am poftit).

Inovațiile populare care s-au impus mai târziu ca normă dialectală sunt, și ele, frecvente în cronicile muntene. Câteva cazuri tipice sunt conjuncțiile și prepozițiile dă, dăstul dă, ca și unele cuvinte care încep cu dă sau cu dăs. Un fonetism popular frecvent este! față de mai vechiul i: au mazâlit, tătârâmea, năcăjâții, tatarârlo

Există și unele particularități fonetice cu caracter dialectal, cum ar fi duple sau după („dupre cum îi iaste obiceiul”, „dupre aceia”, „s-au rânduie duple împărăție”). Un fenomen cu caracter general este iotacizarea (văz, să-i auză, să puie, să vie, să scoată, să cuprinză, să se vază, să sloboază, să crează).

Din punct de vedere morfologic, structura morfologică a cronicilor muntene este, în general, unitară. În majoritatea cazurilor, avem de a face cu elemente ale limbii vorbite, elemente cu caracter popular.

În cazul flexiunii nominale se poate sublinia articularea cu articol hotărât a numelor proprii („Radul-vodă negrul”), lipsa articolului enclitic și pierderea caracteristicilor de gen, caz, număr și categoria flexionară a substantivelor indicând grade de rudenie („Nunta fii-sa Stancăi”, „au chemat pe nepotă-său”), dispariția lui – l ca articol la masculin și neutru singular, nominativ și acuzativ („La Beci, la împăratu nemțesc Leopold”, „în mijlocu târgului”).

Se poate identifica, de asemenea, folosirea formelor acordate în gen și număr ale articolului posesiv și prezența foarte rară a formei invariabile a („ale lui haine”, „cei trei soli ai noștri”, „oameni ai muntelui”), ca și prezența unor forme neaccentuate de dativ ale pronumelui personal cu valoare de adjectiv posesiv (dativul posesiv): „vin tătarii asupra-le”, „l-au iertat domnul și au venit la casă-și”, „câte au găsit pe urmă-ți urme de lei jefuite”.

Există, pe de altă parte, forme frecvente de pronume nehotărât compuse cu particula – și (altcevași, cevaș, oareceș). Un alt fenomen tipic este prezența unor forme ale pronumelui demonstrativ din graiurile populare (alelalte, un cal d-ai care i-au plăcut).

Sunt prezente, însă, și unele forme frecvente de pronume nehotărâte compuse cu particula și (alcevași, cevaș, oareceș) dar și folosirea pronumelui relativ care, cu valoare de pronume demonstrativ și cu funcție administrativă (carele, carea, carii, care-i): „oameni care știa plaiurile”, „dogmăcarea să nu o credem”.

În cazul flexiunii verbale, se poate menționa prezența unor forme mai vechi pentru unele persoane ale prezentului indicativ al verbului a vrea („cine va grăiește cu dânsul”, „toți vom, toți pohtim”).

Terminația în a a imperfectului indicativ, la persoana a treia plural: era, împingea, zicea sau folosirea frecventă a formelor de prezumtiv: „De nu vor fi mers boieri alții”, „și vor fi vrând numai să-și răză de mine”.

De asemenea, la persoana a treia singular, indicativ viitor, alături de va și infinitiv, se constată prezența unor construcții de tipul va și conjunctiv prezent („va să vie”, „va să-i dea” etc.).

În cazul adverbilor, se folosesc unele adverbe sau locuțiuni adverbiale arhaice („acea de apoi”, „dinsu de dimineață”, „de toate orile”).

În domeniul sintaxei, relațiile și funcțiile în cadrul propoziției au un caracter prin excelență popular. În sintaxa frazei se întâlnesc însă și unele construcții și relații cu caracter artificial, savant.

În sintaxa propoziției, se pot menționa construcții de dativ adnominal (atribut în dativ posesiv), căreia îi va corespunde mai târziu un raport de genitiv: „era nepot lui Traian”, „au rămas și ei stăpânitori multori țări”, sau acordul în caz al apozității cu substantivul determinat: „O, ticăloase Radule”, „craiule Attilo”, după cum, alături de topica curentă „substantiv + atribut substantival sau pronominal în genitiv” se întâlnește, mai rar, și construcția cu topică inversă, precedată de articolul posesiv („ale lui haine”, „unul dintr-ai lui oameni”).

Este curentă, de asemenea, și construcția „atribut adjectival + substantiv”, cu adjectivul nearticulat, dar cu substantivul însoțit de articolul determinat („pomenire de mari și de puternice faptele lui”, „mișcați de osebite pohtele și voile lor”), dar și folosirea infinitivului într-o serie de funcții sintactice în care mai târziu a fost consacrată

construcția cu conjunctivul: „și lucrul fiind, ce a face eu n-am, fără cât iată”, „căci și vremea prelungă îmi va fi a cheltui”, „drept aceea nici pe acel Carol a mai trăi au vrut”.

Un alt fenomen sintactic frecvent este prezența pronumelui personal persoana a treia singular, genul feminin, formă neaccentuată, cu rol de complement direct, în acuzativ, așezat înaintea perfectului compus al indicativului: „când o au făcut”, „cetatea o au fărâmat”, „Armenia toată o au luat”.

În cadrul propoziției negative introduse prin nici, nu este folosit adverbul de mod de negație nu („niciun rod osebit de oameni poate rămâne în lume”). În același timp, se poate observa dislocarea determinantului, în propoziții sau fraze, de determinat: „sângele cât au vărsat acei tirani, creștinescu”, „mare oarecând a romanilor celor biruitori toată lumea era slava”.

În domeniul sintaxei frazei, există numeroase fraze construite din segmente simetrice, care conferă expunerii o anumită ritmicitate: „Tulburatu-s-au domnul, întristatu – s-au boierii, miratu – sau de nestatornicia turcilor”, ca și prezența unor fraze greoaie, lipsite de precizie și de concentrare, alcătuite din multe propoziții secundare sau multe construcții incidente.

În domeniul vocabularului, există numeroase elemente ale fondului vechi, moștenite din limba latină (a astruca, carte, a căuta, a cerca), elemente slave (becisnic, blagocestiv, a căzni, clucer, proklet) etc.

Din punct de vedere stilistic, departe de a fi simple expuneri ale unor evenimente istorice, cronicile muntene folosesc procedee stilistice variate. Principalele procedee stilistice sunt folosirea frecventă a unor expresii populare, a unor comparații și epitete specifice stilului colocvial-familiar, recursul la o serie de proverbe și sentințe, metafore, utilizarea vorbirii directe și a vorbirii indirecte, a unor modalități descriptive specifice ș.a.

Atunci când relatează fapte sau evenimente văzute sau trăite personal, cronicarii munteni dau o serie de detalii demne de interes, atât sub raport afectiv, cât și din unghi expresiv. Nu de puține ori, tablourile descrise al cronicarilor au valoarea și funcția unor adevărate reportaje literare. Scenele descrise sunt adesea pline de viață, descrierea și narațiunea împletindu-se strâns.

Se poate afirma așadar că cronicile muntene se caracterizează,

în general, printr-un stil mult mai personal, cu numeroase accente polemice și cu calități literare de excepție. Ele au adus un suflu nou în dezvoltarea limbii române literare, prin savoarea particulară a limbii și a procedeele stilistice utilizate.

Concluzii

Literatura religioasă, cronicile din Moldova și Muntenia au creat momentul de început al literaturii române. Dacă secolul al XVII-lea e secolul triumfului scrisului în limba română, secolul al XVII-lea poate fi considerat veacul nașterii conștiinței literaturii române. Letopisețele, care s-au născut din sentimentul datoriei față de istoria neamului, creează unele modele narative ce vor fi valorificate de scriitorii de mai târziu. O serie de procedee și tehnici literare apar pentru prima dată în narațiunile istorice: portretul, descrierea, narațiunea, dialogul, interogația retorică etc.

De asemenea, cronicarii vor afirma câteva idei esențiale pentru identitatea etnică a românilor: romanitatea poporului român, continuitatea și unitatea sa.

CAPITOLUL V

DIMITRIE CANTEMIR

Născut la 26 octombrie, ca fiu al domnului Constantin Cantemir, Dimitrie Cantemir e prima personalitate de formație și vocație enciclopedică din cultura românească.

Studiază în țară și la Constantinopol, însușindu-și principiile culturii greco-latine și ale filosofiei. După o domnie de o lună, Cantemir ia din nou calea exilului, la Constantinopol. Revine la tron în 1710, dar după bătălia de la Stănilești (1711) e nevoit să plece la Moscova. Moare la 21 august 1723, după ce în 1714 fusese ales membru al Academiei din Berlin.

Prima carte a lui Cantemir e *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* (1698) un tratat de etică, poate primul eseu din literatura română. Această lucrare e concepută sub forma unui dialog polemic între spirit și trup, fiind un compromis între dogma religioasă și gândirea filosofică. N. Manolescu consideră că, „acestui carpe diem al lumii îi răspund lamentațiile înțeleptului pe tema vanitas vanitatum, aceeași din poemul costinian, în variante de o fantezie superbă, după obiceiul lui Cantemir de a multiplica orice motiv în infinite oglinzi paralele”.

A doua lucrare a lui Dimitrie Cantemir, apărută la

Constantinopol în 1700, în limba latină, are titlul *Imaginile științei sacre care nu se poate zugrăvi* (tradusă parțial în limba română sub titlul *Metafizica*). O altă lucrare importantă e *Logica* (scrisă în limba latină, în 1701) o lucrare cu caracter didactic; Cantemir e și autorul unui *Tratat de muzică turcească* (1703).

În domeniul istoriei, Cantemir e autorul mai multor lucrări. Una dintre cele mai importante e *Creșterea și descreșterea Curții Otomane*, în care sunt înfățișate cauzele prosperității și ale declinului Imperiului Otoman. *Viața lui Constantin Cantemir* reprezintă fie un capitol anticipat din *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, fie o biografie independentă a tatălui lui Dimitrie Cantemir.

Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor, apărută în 1718, este „opera unui Hașdeu al veacului XVIII, cu un plan utopic și nerealizat, în care autorul își pune deodată mai multe întrebări decât și-au pus toți înaintașii lui într-ale istoriei naționale la un loc” (N. Manolescu).

Lucrarea lui Dimitrie Cantemir e importantă în primul rând prin varietatea documentației folosite, dar și prin cercetarea istoriei Moldovei dintr-o perspectivă mult mai largă, prin integrarea ei în context european. De asemenea, Cantemir a subliniat rolul care revine cauzalității în derularea evenimentelor istorice („Niciun lucru fără pricină să se facă nu poate”). Altă lucrare, cu caracter teologic, este *Sistema religiei mahomedane*.

Descrierea Moldovei (1716) e o lucrare cu caracter monografic în care e prezentată Țara Moldovei sub aspect geografic, etnografic și lingvistic.

Cartea este structurată pe 3 părți:

1) o descriere a florei, faunei și formelor de relief specifice Moldovei;

2) descrierea tradițiilor, a obiceiurilor de înscăunare și mazilire a domnilor;

3) observații cu privire la graiul și scrierea moldovenilor (Cantemir afirmă că moldovenii au folosit mai întâi alfabetul latin, pentru ca mai apoi să-l adopte pe cel chirilic). Lucrarea e importantă și prin faptul că, la sfârșitul ei, se află prima hartă a Moldovei, conținând și primele observații și interpretări etnografice din literatura română.

Istoria ieroglică, elaborată într-un timp relativ scurt (în 1705) are aspectul unui pamflet politic în care autorul își propune să

demaște disensiunile dintre familiile boierești aflate la putere în Moldova și Țara Românească, dar și rolul nefast jucat de Poarta Otomană în politica și în viața acestor două țări, totul expus într-un limbaj alegoric, cu personaje preluate din lumea fabulelor. Scriitorul se dovedește aici un fin psiholog, un observator foarte atent al comportamentului uman, dar și un fantezist înzestrat, capabil să asocieze unor moravuri omenești măști animaliere.

În *Istoria ieroglifică* se relatează lupta dintre animalele din țara patrupedelor și viețuitoarele din țara păsărilor. Opera lui Cantemir poate fi asemănată cu o epopee eroi-comică în proză. E semnificativă verva narativă a scriitorului, dar și capacitatea sa de a figura simbolic stările afective ale personajelor sale. George Călinescu sublinia, în acest sens că „aceste eleghii căielnice și trăghicești cu toată mecanica retorică, pe care însă o cultivă Shakespeare, sunt primele adevărate poeme române. Cantemir are talent, evident în muzica frazei, în ideea de a percepe concret figurile simbolice ale constelațiilor. Cronicarii au farmec lingvistic, Cantemir e scriitor, creator, aducând idei și combinații”.

Personajele *Istoriei Ieroglifice*, evoluează pe o vastă scenă imaginară, risipindu-și verva în tirade sau monologuri izvorâte dintr-o foarte limpede putere de invenție. Acțiunile personajelor sunt pur verbale, căci în viziunea lui Cantemir scrierea „voroavă neîncetată este”. Uneori, unele persoane au revelația propriei lor condiții minate de precaritate și de perisabilitate: „Toți niște atomuri putezritoare suntem, toți din nemică în ființă și din ființă în putregiune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămâietoare și în veci stăruitoare să țină și este, adică sfârșitul carile în bunătate se plinește”.

După cum observă Al. Piru, „motivul fortunei e interpretat de Cantemir nu numai în sensul caducității, ci și în acela de cult al seninătății în fața încercărilor sorții, ba chiar în sensul de exploatare subtilă, după exemplul Principelui lui Machiavelli, a împrejurărilor favorabile”.

Scriere foarte complexă, și de aceea dificil de clasificat într-o anume tipologie, *Istoria ieroglifică*, a fost numită „lucrare morală filosofică”, „satiră politică” de A.D. Xenopol, „roman istoric” sau „carte de memorii” (N. Iorga), pamflet politic etc. P.P. Panaitescu apreciază că *Istoria ieroglifică* este „roman social, memorii și roman de aventuri – toate acestea la un loc, cu precizarea numai că modul în care toate

acestea se realizează e unul perpetuum alegoric”.

Recursul la alegorie e justificat oarecum prin intenția polemică la adresa contemporanilor și dezvăluie preferința lui Cantemir pentru această specie literară ambiguă și aluzivă.

Din punct de vedere al conținutului, cartea redă un conflict legat de succesiunea puterii în Moldova, deschizându-se cu adunarea de la Arnăuțchioi, lângă Adrianopol, din 1703, a reprezentanților boierimii muntene și moldovene, adunare ce-și propune să aleagă noul domn al Moldovei. Scriitorul îi așază în scenă în această primă parte pe eroii cărții, lăsându-i să se prezinte prin intermediul unor discursuri nesfârșite. După investitură, intervine o înțelegere între domnii și boierii celor două state, îndreptată împotriva fraților Antioh și Dimitrie Cantemir, complotul fiind însă dejucat de o răscoală a claselor mijlocii, care erau nemulțumite de amestecul lui Constantin Brâncoveanu în Moldova.

Motivele conflictului dintre boierimea moldoveană și cea munteană le reprezintă dorința de putere și lăcomia. Personajele din *Istoria ieroglică* se abandonează plăcerii de a rosti, scopul divanului fiind amânat la nesfârșit, autorul având prilejul de a-și demonstra „deprinderea retorică”.

Textul *Istoriei ieroglifice* poate fi abordat și dintr-o perspectivă social-politică și filosofică, pentru că în substanța cărții găsim idei legate de: crearea lumii, structurarea materiei, mișcarea ciclică a materiei, superioritatea experienței, rolul primordial al rațiunii în cunoașterea de sine a individului etc. De asemenea, Cantemir se referă și la probleme legate de organizarea statului. Tirania și monarhia, domnia ereditară, importanța divanului (sfatului) țării; însemnătatea sfetnicilor în conducerea țării, alegerea dregătorilor înțelepți și cinstiți. Se fac referiri și la intrigile și comploturile din acea perioadă, autorul conturând, cu vervă epică și satirică, o întreagă și diversă galerie de portrete din societatea epocii.

Prin toate aceste aspecte evocate și descrise cu deplină veridicitate, *Istoria ieroglică* este, cum observă N. Stoicescu, „un izvor unic pentru studiul mentalității societății românești de la sfârșitul evului mediu”. Dacă din punct de vedere al exactității faptelor *Istoria ieroglică* trebuie privită cu rezerve, fiind o scriere cu caracter polemic și pamfletar, în privința descrierii instituțiilor feudale și a relațiilor sociale găsim în cartea lui Cantemir informații foarte prețioase, tocmai

datorită faptului că nu avem de a face cu o cronică minuțioasă, obiectivă și analitică, ci cu o operă lite propune să redea atmosfera acelui timp, culoarea de epocă.

Fără să fie o lucrare filosofică, *Istoria ieroglifică* conține numeroase idei filosofice și social-politice, chiar dacă acestea sunt expuse într-un limbaj greoi. Astfel, Cantemir își exprimă idei despre teoria existenței, teoria cunoașterii, logică, psihologie, etică, despre unele probleme legate de conducerea statului. Personajele pe care autorul le introduce în opera sa au un suport real și o individualitate a lor pe care scriitorul știe cum să o pună în lumină, prin sublinierea unor detalii revelatoare. Se întâlnesc, de asemenea, în opera lui Cantemir numeroase „sentințe”, enunțuri cu caracter aforistic. Ele sunt fie idei personale ale scriitorului, fie împrumutate din folclor sau din culegerile de sentințe cu caracter filosofic și moral, mult răspândite în acea perioadă.

În ceea ce privește viața socială, Cantemir transpune ideea de cauzalitate din concepția despre lume, conjugată foarte strâns cu viziunea eticii creștine. Astfel, în timp ce afirmă libertatea de acțiune a omului, Cantemir consideră totuși că toate depind de voința divină: „tot lucrul muritorilor, din voia slobodă purcede, iară sfârșitul cu bine a să vădea, din cele de Sus să așteaptă”.

În concepția sa despre lume, Cantemir acordă omului o importanță deosebită. În cadrul lumii create de forța divină omul ocupă un loc central. Pe de o parte, omul se supune determinismului lumii naturale, iar pe de altă parte este și asemănător Divinității, deoarece este înzestrat cu un suflet „înțelegătoriu”, care face din el o ființă morală, capabilă să-și conducă faptele pe linia binelui. Această perspectivă etică prin care e privită ființa umană îl determină pe scriitor să introducă în substanța cărții sale o serie de povestiri cu caracter moralizator din care se desprinde ideea că în viața socială nicio greșală nu rămâne nepedepsită. Cu toate acestea, omul nu e privit doar ca un instrument orb, în puterea și la discreția fatalității.

Cantemir observă ființa umană și în procesul creației, al muncii, ca transformator și modelator al materiei. În opinia sa, Cantemir are prilejul să contureze diferite caractere și să teoretizeze etic pe marginea unor exemple din viața de toate zilele, oferite de faptele contemporanilor săi, în prezentarea cărora scriitorul adoptă o atitudine critică, uneori chiar vehementă. Cu alte cuvinte, etica lui

Cantemir, așa cum se oglindește ea în *Istoria ieroglifică* nu mai este o simplă mânuire de idei moral-teologice, precum în *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea*, ea este expresia unei atitudini active și constructive, izvorând din cunoașterea realităților vremii.

În concepția lui Cantemir, statul trebuie să însemne o monarhie autoritară și centralizată, care să se bazeze însă pe ideea de dreptate socială și să pună capăt oligarhiei marii boierimi. Concepția despre stat și organizarea sa conține și unele idei valoroase precum: accentuarea puterii domnești în fața boierilor, conlucrarea unitară între domn și boieri pentru întărirea puterii statului, importanța legilor și a libertății individuale.

Istoria ieroglifică e, pe de altă parte, și un roman autobiografic, pentru că cititorul găsește aici o profundă sensibilitate umană, în cele mai intime aspecte ale sale, proiectată pe un fundal social și istoric.

Pildele, cugetătorile, proverbele din *Istoria ieroglifică* sunt culese în mare parte din literatura universală; întâlnim, astfel, citate din Horațiu, Homer, Hesiod, Sf. Augustin etc. Prin *Istoria ieroglifică* cititorul surprinde însă și o strânsă legătură între Cantemir și literatura română veche sau literatura populară.

Portretele satirice evocate în *Istoria ieroglifică* sunt remarcabile prin finețe caracterologică și prin plasticitatea descrierii unor detalii. Ilustrativ este portretul spătarului Mihai Cantacuzino, unchiul lui Constantin Brâncoveanu: „multe grăiește, dară puține isprăvește; la mânie iute, la foame nemăsurat este”. Întâlnim în această carte și descrieri ale unor animale exotice, descrieri ale unor orașe fantastice, dar și narațiuni care ne introduc în viața de toate zilele a oamenilor simpli.

Istoria ieroglifică e o carte cu nenumărate valențe artistice, care pot fi descoperite la fiecare pagină. Planul lucrării e dens, iar faptele și evenimentele nu sunt descrise în ordine cronologică. Nu de puține ori, firul narațiunii e întrerupt de proverbe, basme, cugetări și expresii tipice, care sporesc interesul cititorilor.

Semnificativă pentru Cantemir e năzuința spre un ideal expresiv, spre „iscusita limbă” la care tindea în scrierile sale și Miron Costin. *Istoria ieroglifică* dezvăluie preferința autorului pentru acele efecte de contrast prin care sunt definite cele două lumi (a păsărilor și a patrupedelor). Opera literară a lui Cantemir poate fi caracterizată printr-un spirit baroc, datorită teatralității unor evenimente și fapte,

datorită atenuării limitelor temporare și spațiale.

Autorul constată cu tristețe forța răului într-o societate coruptă, pentru că în aceste țări dominante au fost întotdeauna dezbinarea, lupta și invidia.

În domeniul stilului, ca formă, limba Istoriei ieroglifice se distinge net de limba cronicarilor și a textelor religioase. Cantemir încearcă să creeze modalități noi de expresie literară.

Domeniul în care scriitorul introduce termeni noi e cu preponderență cel filosofic, unde terminologia este împrumutată din limbile latină, greacă și turcă.

Opera lui Cantemir se caracterizează prin plăcerea rostirii, spiritul polemic și argumentarea foarte riguroasă, la care se adaugă imaginația foarte bogată și capacitatea de observație psihologică. În acest sens, *Istoria ieroglifică* ni se dezvăluie ca o creație cu multiple sensuri și intenții filosofice și morale. D. Curticăpeanu observă că, dincolo de subiectul propriu-zis, importanța cărții stă în perspectiva mai largă asupra destinului uman, ceea ce conferă operei polisematism, pentru că „deschiderea și dinamismul baroc ce o caracterizează, obligă pe cititor să-și modifice unghiul de lectură, pentru că din orice punct am privi textul, el ne oferă de fiecare dată un alt spectacol”.

Dimitrie Cantemir folosește cu abilitate modalități de expresie foarte diverse. Stilul operelor sale, mai ales în *Istoria ieroglifică*, e un stil alegoric, cu o succesiune de imagini bine structurate. În ceea ce privește procedeele stilistice folosite de Cantemir, se poate remarca bogăția proverbelor, reflecțiilor și zicătorilor, procedeu împrumutat din literatura turcă.

De remarcat, de asemenea, fragmentele marcate de accentele ironice, dar și de acumularea epitetelor. În istoria limbii române literare, Cantemir are meritul de a fi încercat, printre primii la noi, să pună bazele stilului științific. În acest scop, autorul face efortul de a prelua și valorifica o terminologie specifică pentru științele sociale sau exacte (de exemplu, în domeniul social: avocat, democrație, monarhie, tiranie, tractate).

Această încercare a lui Cantemir de a formula un stil științific și o frază savantă a rămas însă fără ecou în cultura românească, pentru că principalele lucrări ale sale scrise în limba română au intrat în circulație mult mai târziu.

Scrierile lui Cantemir marchează începuturile stilului științific în evoluția limbii române literare. Expriamarea sa e, de cele mai multe ori, savantă și inedită, de o anume plasticitate a expresiei.

Contribuția lui Dimitrie Cantemir la dezvoltarea limbii și literaturii române

Dimitrie Cantemir s-a născut la 26 octombrie 1673, într-o familie de răzeși, la Șilișteni, în ținutul Fălciului (azi, județul Vaslui). Tatăl, Constantin Cantemir, a luptat ca mercenar în războaiele din Polonia, une a slujit șaptesprezece ani. De aici, trece în Muntenia, în vremea domniei lui Grigore Ghica, de la care a primit slujba de ceaș spățăresc. Fără avere și fără cultură (n-a știut nici măcar să se semneze, deși cunoștea câteva limbi), Constantin Cantemir ocupă totuși tronul Moldovei, între anii 1685 și 1693, datorită conjuncturii politice și a contextului social de atunci.

Mama lui Dimitrie Cantemir, Ana Bantăș, era femeie învățată, dar, după câțiva ani de conviețuire, moare, lăsându-i orfani pe Antioh și pe Dimitrie.

Intuind de timpuriu înclinațiile fiului său, Constantin Cantemir, îl aduce din Muntenia pe călugărul Ieremia Cacavelas, om de mare distincție și erudiție, căruia îi încredințează educația lui Dimitrie. Așa se face că savantul de mai târziu își desăvârșește pregătirea literară, filosofică, de limba latină și greacă, de retorică și logică, încă din fragedă copilărie.

În anul 1688, Dimitrie îl schimbă pe fratele lui, Antioh, la Constantinopol, în calitate atât de învățăcel, cât și de ostatic-garant al tatălui său. Preocupările lui Dimitrie Cantemir au circumscris domenii multiple și o sferă largă de probleme. A învățat limbile turcă, arabă, franceză, persană și italiană, a studiat filosofia, etica, logica, istoria, geografia și muzica.

În anul 1693, la moartea tatălui său, Dimitrie Cantemir a fost ales domn de către boieri, o domnie neoficială, de o lună (martie-aprilie 1693), deoarece turcii, la instigarea domnului Țării Românești, Constantin Brâncoveanu, nu recunosc alegerea ca domn a lui Dimitrie Cantemir și îl numesc în această calitate pe Constantin Duca.

Dimitrie se retrage la Constantinopol ca exilat, își face relații și se împrietenește cu mulți demnitari și învățați turci. În acest fel, reușește să pătrundă în bibliotecile și arhivele inaccesibile creștinilor,

unde studiază, cu pasiune manuscrisele și cronicile turcești.

Vastul material documentar studiat de Cantemir în decursul celor douăzeci și doi de ani de ședere la Constantinopol îi va permite să cunoască în profunzime, foarte temeinic istoria și cultura popoarelor musulmane, pe care le-a înfățișat ulterior în lucrări de o mare probitate științifică. De fapt, prin operele sale consacrate popoarelor orientale, Dimitrie Cantemir se impune ca primul nostru orientalist de talie europeană.

Perpessicius, încercând să fixeze locul lui Cantemir în istoria literaturii române observă că „locul pe care îl ocupă un scriitor în ierarhia istoriei literare a unei națiuni e condiționat de cel puțin trei factori: personalitatea sa, opera sa și influența acestei opere, în primul rând asupra contemporanilor săi, și implicit după aceea, asupra urmașilor; așadar ecoul prelungit și durabil cu care această operă ancorează în posteritate. (...). Că Dimitrie Cantemir a fost o personalitate puternic conturată, aceasta o mărturisesc toate acele ecouri care vorbesc în numele și cărțile lui ce se găsesc consemnate în paginile unor mari scriitori și poeți ca Voltaire și Byron și poate chiar de influența operei lui istorice asupra unor deschizători de drumuri în filosofia istoriei, cum ar fi Montesquieu, de pildă. Vasta lui cultură, poliglotismul lui, cunoștințele de muzică orientală, de religie mahomedană, cercetările caucaziene, la cererea și îndemnul lui Petru cel Mare erau tot atâtea dovezi ale aceluși umanism de la Gurile Dunării, al căruia unul din cei mai de seamă reprezentanți a fost Cantemir și care i-a adus între altele și titlul de membru al Academiei din Berlin”.

Erudiția lui Cantemir căpătase oarecum dimensiuni legendare. Prima dintre operele lui scrisă în limba română este *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul*, tipărită la Iași în august 1698, pe cheltuiala autorului și hărăzită tuturor în dar. E o lucrare de tinerețe, pe una dintre teme predilecte, convenționale ale Evului Mediu, o dezbatere între înțelept și Lume, fundamentată pe autoritatea *Bibliei*, a părinților bisericii și a filosofiei: tema zădărniciilor zădărniciilor. E, în fond, aceeași temă care l-a ispitit pe François Villon, de pildă și cartea lui Cantemir este, deși a fost socotită îndeobște artificioasă, capabilă să trezească în cugetele cititorilor un fior de lirism, o undă de meditație filosofică asupra destinului individului și a civilizațiilor.

În opinia lui Nicolae Iorga, viața lui Dimitrie Cantemir nu poate

fi prezentată ca o simplă biografie de autor. Vorbind despre *Divan*, carte încadrată între „încercările de școală” ale lui Cantemir, N. Iorga că în acest caz avem de a face cu o „compilație greoaie”, rău scrisă și fără scop”.

Dacă ținem cont de circumstanțele social-politice, dar și culturale din Țările Române, la începutul secolului al XVIII-lea, se poate presupune că apariția acestei lucrări a avut un motiv mai adânc, ea datorându-se unei dorințe, puternice și profunde, de a se ilustra prin scris, pentru că în societatea vremii una din căile de afirmare, nu numai pe teritoriul Moldovei, dar și în alte părți ale lumii, era scrierea și publicarea de cărți.

Este, de asemenea, o epocă în care diplomații iau locul oamenilor de arme, căci *Divanul* îl recomandă pe autorul său ca pe un om al timpului său, pătruns de spiritul creștin dar și de sentimentul respectului față de tradiții, informat în profunzime în tendințele ideologice ale vremii, iscusit în arta scrisului și erudit.

Istoricul Nicolae Iorga abordează opera lui Dimitrie Cantemir dintr-o perspectivă analitică, urmărind și interpretând mai ales faptele semnificative, revelatoare pentru cursul unui destin și pentru configurația unei conștiințe, din unghiul corespondenței acesteia cu datele realității epocii.

De asemenea, Iorga reușește să impună, pe bună dreptate și în cazul acestei creații principiul ordinii în cronologia faptelor prezentate de Cantemir. În acest fel, cercetătorul conturează cu claritate și precizie coordonatele fundamentale, definite în funcție de unitatea temporală, ale tabloului istoric al Țărilor Române la începutul secolului al XVIII-lea, având ca punct de plecare documentele vremii, izvoarele istoriografice.

În timpul domniei fratelui său Antioh Cantemir, Dimitrie se întoarce în Moldova, pentru scurt timp, pentru a se căsători cu Casandra, fiica domnului muntean Șerban Cantacuzino.

În această perioadă încheie lucrarea sa *Sacrosanctae scientiae indepugnabilis imago* (*Imaginea științei sacre care nu se poate zăgrăvi*), tradusă în limba română sub titlul *Metafizica*, în anul 1928. Cartea a fost scrisă în latinește, la Constantinopolși, deși orientarea sa generală este mistic-religioasă, punerea în discuție a problemelor fundamentale ale filosofiei din vremea autorului (*teoria cunoașterii, teoria atomilor și a originii materiei, problema timpului etc.*) face din Cantemir un

adevărat precursor al filosofiei românești originale.

Cam în aceeași epocă, Dimitrie Cantemir scrie și *Compendium universae logices institutiones* (*Prescurtare a sistemului logicii generale*), cunoscută sub numele de *Logica*, concepută în limba latină și apărută în anul 1883 în *Operele principelui Demetriu Cantemir*, lucrare editată de Academia Română.

În anii 1701 și 1705, Dimitrie Cantemir desfășoară o intensă activitate politică împotriva lui Constantin Brâncoveanu, puternicul domn muntean și împotriva influenței acestuia asupra scaunului Moldovei, în care reușea să-și impună oameni ai săi. În anii 1703 – 1704, inventând un nou sistem de notație, Dimitrie Cantemir compune un tratat de muzică turcească pe care îl dedică sultanului Ahmed al III-lea. În baza acestui tratat, este citat printre clasicii muzicii turcești. În contextul mai amplu al activității sale culturale și literare, preocupările lui Cantemir pentru muzică ni-l înfățișează ca pe un enciclopedist ce are preocupări cu caracter universal, după modelul umanismului european.

Cea de a doua lucrare scrisă în limba română (în 1705) este *Istoria ieroglifică* și, chiar dacă a fost cunoscută mai târziu, ea a devenit obiectul de studiu al istoricilor și criticilor literari, care au putut descoperi, inventaria și interpreta procedee și tehnici literare de o mare diversitate.

S-a afirmat, de exemplu, că *Istoria ieroglifică* poate fi asemănată unui roman social, prin toată acea structură pe care se fundamentează fabulația, subiectul în sine și care nu e nimic altceva decât viața, în diversitatea sa policromă, a principatelor române în decurs de șaptesprezece ani, între 1688 și 1705, adică între începutul domniei lui Constantin Brâncoveanu și a doua domnie a lui Antioh Cantemir.

În acest fel, *Istoria ieroglifică*, acest *summum* al scrisului lui Dimitrie Cantemir va deveni un bun colectiv, chiar dacă este produsul unui talent artistic de o surprinzătoare singularitate. În monografia sa despre viața și opera lui Dimitrie Cantemir, P.P. Panaitescu pune în discuție problema concordanței, a raportului dintre faptele inserate de autor în substanța operei sale și realitatea efectivă a epocii.

Scoțând în relief o sumă de amănunte semnificative cu privire la viața social-politică redată artistic, P.P. Panaitescu subliniază că „*Istoria ieroglifică* este un izvor istoric de foarte mare importanță pentru cercetătorul care nu caută în istorie numai determinarea

amănuntelor cu caracter individual, ci cercetează instituțiile și împrejurările sociale”.

Analiza realizată din perspectiva desprinderii faptelor de sub înfățișarea și modul de acțiune al „ieroglifelor” se asociază cu unele observații despre limba și stilul valorificate de către autor. Astfel, P.P. Panaitescu discută despre caracterul baroc al operei: „*Istoria ieroglifică* este o carte cu multe frumuseți, dar nu este o carte frumoasă. Îi lipsește armonia. Podoabele îneacă linia clădirii, ca într-un monument în stil baroc. Perioadele lungi, prolixitatea o fac o scriere greoaie, în care trebuie cercetate, găsite locurile de preț”.

Descrierea Moldovei este cea de a treia operă literară a lui Cantemir, și, cu toate că este scrisă în limba latină, a cunoscut un destin generos. Tradusă încă de la jumătatea secolului al XVIII-lea în limba germană, ea a fost și obiectul unor traduceri în limba română, începând cu aceea a lui Vasile Vârnăv, efectuată la îndemnul mitropolitului Veniamin Costache și cu aceea a lui Costache Negruzzi din 1851.

Redactată în urma unei documentări foarte vaste, scrisă, totodată, în spiritul adevărului, *Descrierea Moldovei* este, în același timp, și o operă cu caracter literar prin acele pagini descriptive și retorice, în care autorul face elogiul peisajului țării sale, prezentând munții și râurile, ospitalitatea tradițională a oamenilor, armonia și ecoul folcloric al horelor, alături de bucuria de a-și face țara cunoscută și altora, ca și vibrația nostalgică a celui ce și-a părăsit vatra strămoșească.

În acest sens, al excelenței descripției în *Descrierea Moldovei*, se poate aprecia că descrierea Ceahlăului are numeroase similitudini, tematice și stilistice, cu descrierea Țării Ardealului de către Nicolae Bălcescu, în *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*.

Nici dorul de patrie, nici dorința de a împărtăși frumusețile naturii țării sale nu pot diminua răspunderea adevărului pe care o resimte autorul în redactarea lucrării sale. Tocmai de aceea, capitolul despre obiceiurile și tradițiile moldovenilor este o continuă alternare de alb și negru. Aroganța și mândria rău înțeleasă, înclinațiile bahice, puțină râvnă la învățătură, incertitudinile și nesiguranțele unei firi șovăitoare cel mai adesea sunt expuse de autor cu necruțătoare luciditate, în spiritul adevărului și al echilibrului viziunii.

În schimb, scriitorul înfățișează cu afecțiune, cu duioșie, cu un

fior nostalgic ospitalitatea moldovenilor: „E de laudă și vrednică de a fi deosebită și totdeauna cunoscută ospitalitatea pe care o acordă călătorilor și străinilor. Deși sunt foarte săraci din cauza vecinătății tătarilor, dar o mâncare și un adăpost nu refuză trecătorului, ba chiar cu cel cu cai îl țin trei zile fără plată. Pe cel care vine îl primesc cu bunătate și veselie, ca și cum ar veni un frate sau o rudă. Sunt unii care întârziară cu prânzul până la ceasul al nouălea și, ca să nu mănânce singur, trimit servitorii pe drum și orice călător întâlnește îl poftesc la masă și la adăpost. Numai cel din Vaslui nu merită această laudă, căci nu numai își închid casa și cămara față de oaspete, dar când văd venind vreun străin se strecoară pe ascuns, se întorc acoperiți cu zdrențe și cer de pomană ca cerșetorii chiar de la acel străin”.

P.P. Panaitescu crede că locul autorului în literatura română se situează pe linia marilor creatori de mituri și de expresie și că, dacă anumite legende și anumite împrejurări neprielnice au zădărnicit în parte recunoașterea aceasta, nimic nu oprește ca viitorul să repare această injustiție și această inadecvare.

Activitatea lui Dimitrie Cantemir se încheie cu o operă în limba română, *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, carte care îl reintegrează pe Cantemir în ierarhia istoriografiei românești, în tradiția lui Miron Costin, a fiului acestuia, Nicolae Costin, și a stolnicului Constantin Cantacuzino.

Ca și *Descriptio Moldaviae*, această lucrare i-a fost solicitată lui Cantemir de către Academia din Berlin, deși scrisese un compendiu de istorie a românilor, dezvoltând numai problema etnogenezei românești, în limba latină, încă din anul 1717. Nu se știe dacă acest compendiu a fost trimis sau nu Academiei din Berlin, căci a rămas inedit până astăzi. Autorul și-a amplificat mult lucrarea în limba română, în decurs de aproape cinci ani, până în anul 1722, oprindu-se însă tot la epoca întemeierii țărilor române.

De data aceasta, Dimitrie Cantemir nu mai scrie după îndemn străin, ci dintr-un impuls interior, dictat de sentimente patriotice, de dragoste pentru neamul și țara sa, pentru a oferi contemporanilor săi modele de abnegație și de dăruire morală extrase din trecutul istoric: „Slujască dară cu ostenințele noastre niamul moldovenesc și ca într-o oglindă curată chipul și statul bătrâneților și cinstea neamului său privindu-și îl sfătuiesc ca nu în trudele și sângele moșilor, strămoșilor săi să se mândrească, ce în ce au scădzut din calea

vredniciei chiar înțelegând, urma și bărbăția lor râvnind, lipsele să-și plinească și să-și aducă amente că, precum odată, așa și acum tot aceia bărbați sunt carii cu multul mai cu fericire au ținut cinsteși a muri, decât cu chip de cinste și de bărbăția lor nevrednic a trăi”.

Cantemir atribuie, așadar, istoriei un rol educativ, o funcție formativă și o finalitate morală, asemeni cronicarilor moldoveni și mai ales a lui Miron Costin. Ca și stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir ia în considerare, ca surse istoriografice, și poeziile populare, citând colindele cu „Ler, aler, domnul”, în care vede un rest din numele împăratului Aurelian și un cântec despre Petru-Vodă.

De o deosebită forță inovatoare se dovedește ideea de a scrie istoria românilor de pretutindeni, așa cum se observă în predoslovie: „Hronicon a toată Țara Românească carea apoi s-au împărțit în Moldova, Muntenia și Ardealul din descălecatul ei de la Traian Împăratul Râmului; așijderea pentru numirile care au avut loc odată și carele acum și pentru romanii carii de-atuncea într-însa așezându-să, într-aceeași și până acum neconținut lăcuiesc”. Mai mult, Cantemir nu neglijează nici istoria românilor macedoneni, numiți de el „cuțovlavi”.

Efectuând o analiză pertinentă a *Hronicului vechimii a romano-moldo vlahilor*, Nicolae Iorga ajunge la concluzia că în măsura în care Cantemi „ni dă o expunere interesantă, el ascunde într-însa tendinți de răzbunare și de laudă. Lucruri pe care trebuie să le aibă în minte acel care se folosește de aceste izvoare indispensabile, dar mai nesigure, putem zice, decât oricare altele, fiindcă nimeni printre cronicarii noștri n-au avut înalta situație, temperamentul răspicat și meșteșugul de formă al lui Dimitrie Cantemir”.

Sunt demne de interes acele precizări de natură stilistică pe care le efectuează Iorga în legătură cu opera lui Cantemir. Astfel, într-o bună măsură, stilul „greoi și pedant”, care a fost adesea incriminat în legătură cu această lucrare, este motivat prin raportarea la moda timpului.

Între anii 1714 și 1716, Dimitrie Cantemir redactează și *Incrementa atquae decrementa aulae othomanicae* (*Creșterea și descreșterea turcii otomane*), o lucrare ce se va bucura de interesul multor specialiști din statele europene. Iorga precizează că „În inima acestui imperiu puțini puteau înțelege mai bine decât Dimitrie Cantemir cursul inexorabil al «descreșterii» otomane, de care erau legate și aspirațiile către libertatea patriei sale. Structura și însușirile,

cultura și experiența făceau din prințul român un excelent expert în cheștiunea orientală”.

Între anii 1716 și 1718 scrie *Vita Constantini Cantemiri* (*Viața lui Constantin Cantemir*); cartea apare la noi tot în limba latină în anul 1883 în *Operele principelui Demetriu Cantemir*, publicate de Academia Română. De asemenea, trebuie amintit faptul că în anul 1783 apare la Moscova o prelucrare în limba latină și rusă de T.S. Bayer.

Lucrarea este „întâia biografie istorică românească” și, totodată, prima monografie modernă ca spirit și metodă a unei domnii. În paginile cărții, Dimitrie Cantemir pledează pentru dreptul de moștenitor al tronului tatălui său, iar în ceea ce privește datele biografice asupra acestuia se poate constata o oarecare tendință de idealizare a lui Constantin Cantemir. O altă lucrare cu caracter istoric, *Evenimentele Cantacuzinilor și ale Brâncovenilor* a fost scrisă în limba rusă; la noi a fost publicată pentru prima oară în „Arhiva românească”, în Iași, 1841 și în *Operele principelui Demetriu Cantemir*.

În anul 1719, Dimitrie Cantemir se mută din Kiev la Petersburg, ca senator. Aici se căsătorește cu o prințesă Trubețkoi, Anastasia. În 1720 Cantemir îl însoțește pe țar în Persia, devenind senator și consilier întorn al țarului. În această calitate participă în mod direct la conducerea statului, și mai ales la pregătirea și traducerea în viață a unor acțiuni inițiate de țarul Petru I. În anul 1719 scrie în limba latină *Curanul*, carte tradusă apoi în limba rusă și tipărită sub titlul *Sistema religiei mahomedane*. Această carte conține o descriere detaliată a civilizației musulmane, cu informații foarte prețioase, cu atât mai mult cu cât unele dintre ele erau inedite pentru europeni la acea dată.

Se poate afirma, pe bună dreptate, că, odată cu *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, Dimitrie Cantemir pune fundamentele istoriei critice a românilor, reluând ideea cronicarilor moldoveni cu privire la unitatea de origine, de limbă și de teritoriu a poporului român, idee care este ilustrată printr-o informație vastă, bazată pe surse istoriografice de o mare varietate. Deși majoritatea lucrărilor lui Dimitrie Cantemir au fost concepute în limbile greacă, latină, rusă sau turcă, unele dintre ele bucurându-se chiar de o largă audiență și difuzare în rândul oamenilor de cultură ai vremii și fiind traduse în arabă, franceză, germană sau engleză, nu trebuie să ne scape din vedere, ca un fapt deosebit de revelator, faptul că savantul și-a început și încheiat activitatea de scriitor cu lucrări scrise în limba română:

Divanul sau gâlceava sufletului cu trupul și Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor.

Referindu-se la limba literară a scrierilor lui Dimitrie Cantemir, Iorgu Iordan observă că cele mai multe cuvinte noi sunt din limbile greacă și latină. Multe dintre aceste cuvinte apar fără nicio modificare a aspectului lor fonetic sau morfologic, fapt inevitabil, deoarece adaptarea lor la sistemul limbii române nu se putea realiza decât printr-o folosire relativ frecventă și îndelungată a lor, ceea ce constituia în acea epocă o imposibilitate din punct de vedere material.

Interesante sunt, pentru înțelegerea efortului depus de Dimitrie Cantemir de a da expresie corespunzătoare, adecvată tuturor ideilor și nuanțelor de ordin intelectual sau afectiv ale gândurilor și trăirilor sunt creațiile propriu-zise, cuvinte alcătuite de autor din materialul lingvistic împrumutat sau existent în spațiul limbii române. Câteva exemple ilustrează această acțiune de construcție lexicală: „Îmbunător” (lingușitor), „căptușitură” (mască), „lucrareș” (activ) etc.

Dimitrie Cantemir moare la 21 august 1723, pe moșia Dimitrievka, dăruită de țar. Este înmormântat inițial la Moscova, după care, în anul 1935, osemintele sale au fost aduse în țară și reînhumate în biserica Trei Ierarhi din Iași.

Dimitrie Cantemir a avut, în contextul istoriei literaturii române vechi, rolul unui deschizător de drumuri în numeroase domenii ale cunoașterii (filosofie, istorie, geografie, etnografie, literatură etc.), putând fi considerat un adevărat „uomo universale”, în tradiția renescentistă a umanismului european.

Stilul și limba literară

Dimitrie Cantemir a dezvoltat într-un mod original limba literară din epoca veche, atât în domeniul istoriografiei, cât și în acela al literaturii filosofice și artistice. Dintre lucrările lui Dimitrie Cantemir, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* a fost tipărită la Iași în anul 1698, iar *Istoria ieroglifică* (un roman alegoric cu caracter de pamflet politic) și *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* s-au păstrat în manuscrisul original al autorului, fiind publicate târziu, în 1883, respectiv 1836.

Din punct de vedere al ortografiei, unele particularități grafice ale limbii lui Dimitrie Cantemir se explică prin influența savantă. Astfel este grafia *eu să* în cuvinte precum *răzsboi*, *a răzscumpăra* etc.

Reduplicarea consonantică imită modele din limba latină (*afflându-se, sufferi, suppose, suppunere*), în timp ce grafia cu *e* pentru *l*, în cuvinte ca *den* sau *prea* este arhaică, dar ea se poate explica și prin faptul că scriitorul își dă seama că *din* și *prin* sunt compuse cu deși în cu *pre* și în Exemple: *den gios, denainte, pen, pre prejur* etc.

Din perspectivă fonetică, trăsături regionale apar în următoarele elemente: prezența lui *a* în cuvinte ca *măcar, i însă videm*, monoftongarea diftongului *ea* (*ivală, să-l mai trimată, vac, bat, să margă*), prezența diftongului *le* în *mierare, miera, miera, mă mier*.

Palatalizarea labialelor este notată în escrierile lui Dimitrie Cantemir, însă uneori apar cuvinte cu consoana labială conservată (*ar fi fost, hireș, hirișie*), dar, de asemenea, apar cuvinte nepalatalizate (*firescul, firesc, unei firi, fier*).

Trecerea lui *v* la *h* în *hulpe*, de exemplu, este un alt fenomen fonetic caracteristic textelor lui Dimitrie Cantemir, ca și păstrarea celui de al doilea *u* în cuvântul *surupa*, fapt care se constituie în arhaism.

La nivelul morfologiei, există câteva trăsături arhaice, precum prezența vocativului masculin nearticulat (*o, șoaima, o, coarbe, ome*). Se pot observa și unele forme mai vechi, precum *duroare* sau *mânu*, cu pluralul *mânui* („zidirea mânelor mele”), dar și forma *mână*. Se mai poate spune că articolul posesiv invariabilă este o particularitate specifică graiului moldovenesc („astronomii, adică a stelelor cunoscători”).

În domeniul verbului, la indicativ prezent, persoana întâi și a doua plural, apar formele *blem, blemați*, pentru, *umblăm, umblați*. Există, însă, și unele forme mai vechi de perfect simplu, cum ar fi *eu răspunși, diziși, eu diziș, scoasem, vădzum, zisem, ajunsem*, dar și de mai mult ca perfect (*au fost agiuns, au fost invitând pe Attila*), sau cu valoare de imperfect („pierdut aș fi fost toată nădejdea”).

Din punct de vedere sintactic, datorită variațiilor sale lecturi, Dimitrie Cantemir scrie de cele mai multe ori sub influența modelelor străine. Cea mai puternică influență străină a fost cea a limbii latine. De altfel, Cantemir vorbea și scria în mod curent în limba latină, iar *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* a fost scris mai întâi în această limbă și abia mai apoi a fost tradus în limba română, după cum autorul însuși mărturisește: „Însă acestea toate fiind de noi în limba latinească scrise și alcătuite, socotit-am că cu strâmbătate, încă și cu păcat va fi, de lucrurile noastre decia înainte mai mult streinii decât ai

noștri să știe. De care lucru acum de izvoadă ostenință luând, din limba lăținească iarăși pe cea a noastră românească le prefacem”.

Această cunoaștere și utilizare a limbii latine explică topica uneori nefirească a frazei lui Cantemir și așezarea verbului la sfârșitul propoziției sau a frazei: „Însă înțeleptul călător ce face? își vârtos urechile sale astupă” sau „În marea mărimă a mirării mirându-mă și uitându-mă stau” ori „Însă către aceasta încă mai știm, precum că părerea scaunul adevărului a răsturna, sau locul a-l cuprinde, nici cum nu poate”.

Există în textele lui Cantemir și fraze retorice, care presupun un original latin. Influența turcă se precizează printr-o serie de procedee stilistice și de compoziție preluate din literatura turcă, un mare număr de proverbe, exprimarea apologetică și alegorică, preferința pentru ficțiune și fantastic etc.

Tot sub incidența influenței turcești, apar și unele construcții nefirești în limba română: „cinstite și de trudă iubitoriile cititor, iată trei spre sufletului dulce gustare ți se întind mescioare”, „așa a sufletului stat și podoabă îți privind socotește”, „atuncea și corbul de uscate vinele goalelor ciolane clonțul și-ar ciocăni”.

Dimitrie Cantemir este, însă, și un foarte bun cunoscător al limbii vorbite și al folclorului; astfel, în operele sale există fragmente sau construcții în care se resimte influența limbii vorbite. În acest fel se explică, în versurile la stema țării, repetarea articolului: „l-au încoronatu-l/ l-au întemeiatu-l”. cunoașterea limbii vorbite se vădește însă mai ales în folosirea anumitor elemente de vocabular, ca și în recurgerea la unele procedee stilistice.

În textele lui Dimitrie Cantemir se întâlnesc numeroase cuvinte din limba vorbită, care denotă cunoașterea de către autor a graiurilor de la țară. De altfel, în *Descrierea Moldovei*, autorul realizează o descriere a graiurilor vorbite în Moldova. Pe de altă parte, materialul lexical foarte bogat al lucrărilor în limba română ale lui Cantemir cuprinde un mare număr de elemente străine, culese de autor din diferite izvoare, din turcă, slavă veche, ucraineană, polonă, arabă, ebraică, persană, elină, neogreacă etc.

La acest material lexical se adaugă cuvintele formate de Dimitrie Cantemir din patrimoniul limbii române, adică acele cuvinte compuse sau derivate. Preocuparea lui Dimitrie Cantemir de a exprima în limba română orice noțiune îl apropie de scriitorii din prima jumătate a

secolului al XIX-lea, care au introdus în limba română un număr considerabil de neologisme.

În ceea ce privește împrumuturile, autorul *Istoriei ierogilifice* îi depășește cu mult pe contemporanii săi prin bogăția materialului lexical împrumutat.

Există, astfel, elemente specifice limbii vorbite: *a amelița* („câte oarece și pentru a altora au amelițat”), *bărdăhan* (bărdăhanul spărgându-i”), *bișug* („pentru bișugul mierii”), *brâncă* (brânca leului”), *brudatec* („și mai vârtos, brudatecule, prin a mea pricină”), *a burgui* („precum liliacul burguieste”), *chiar* („ca când puterea sufletului chiară în priveala înțelegerii se înfîge”), *chiteală* („și atâtea împotrivnice chitele a azi să învoiască”), *ciudeasă* („mierare și ciudeasă aduce”), *duroare* „Hameleonul într-atâtea duori ce se afla”), *a dosluși*, („neputând dosluși de cine să fie scris”), *fârtat* („nu cumva în prepus intri o fârtate”), *a se olecăi* („unul către altul se olecăiră”), *topscat* („de carile lovit și topsicat, acum cele mai de pe urmă duhuri trăgea”), *vârtoapă* („și adâncă peșteră de hârtoapă”), *vitioană* („nici de grasă în seamă băgând, nici de vitioană cevași milă având”), *zmicea* („cele de prin pregiur mlădițe și zmicele”), *vîpt* („carile a doua noapte vîptul copt și deplin le era a da”).

În cadrul neologismelor, se poate aprecia că unele neologisme provin din limba latină, unele dintre acestea pătrunzând prin limba slavă: *canțilar*, *continuație*, *consens*, *a explicui*, *fundament*, *instrument*, *a pretendelui*, *substituție*. Există însă și neologisme din limba greacă (*archetyp*, *avtentic*, *ghenealoghie*, *hronolog*, *tomos*, *typ*), germană (*graf*), slavonă (*blagodarenie*, *blagorodnic*, *boz*), polonă (*herb*, *hloricar*), rusă (*nacealnic*, *oblastie*), turcă (*bigaz*, *cumbea*, *paic*).

În domeniul formării cuvintelor, există cuvinte formate cu-a (amănă), compuse cu – și, dar și formații proprii, adică termeni formați de Cantemir sau derivați de el din cuvintele limbii comune. (*câtință*, *feldeință*, *firian*, *a informul*, *materiesc*, *nesimțitoarește*, *păciulire*, *vios*).

Din punct de vedere stilistic, Dimitrie Cantemir folosește cu abilitate modalități de exprimare foarte diversificate. Stilul operelor sale, mai ales în *Istoria ieroglifică*, este un stil alegoric, cu o succesiune de imagini bine structurate: „Acestea într-acest chip prin câteva a nopții ciasuri Inorogul cu Șoimul voroavă făcând, hameleon, precum mai sus s-a pomenit, la lăcașul său ducându-se în vasul uluirii vetrilele gândurilor deschidea, prin marea relelor socotele înotând, spre toate

vânturile holburilor funele chiteleurilor întindea”.

Alteori, Cantemir utilizează un stil preponderent narativ, apropiat de limba vorbită, purtând însemnele oralității: „Odinioară era un om sărac, carile într-o păduriță, sub o cobiliță era lăcuietoriu. Acesta mai mult de dzece găini, doi cucuși, doi miei și un dulău, altceva după sufletul lui nu avea. Deci dulăul atâta era de bun păzitoriu și atâta de tare în giur împregiurul casei străjuitoriu, cât nici frundza de vânt să se clătească și el a supra sunetului să nu se năvrăpească cu puțință nu era”.

În ceea ce privește procedeele stilistice valorificate de Dimitrie Cantemir, se poate remarca bogăția proverbelor, reflecțiilor și a zicerilor tipice, procedeu împrumutat, se pare, din literatura turcă, cu care scriitorul român era familiarizat de timpuriu.

Pe de altă parte, unele dintre paginile *Istoriei ieroglifice* sunt scrise în ritmul poeziei populare: „Eu m-am vechit / M-am veștezit / Și ca florile de brumă / M-am ovilit. / Soarele m-au lovit / Căldura m-au pălit / Vânturile m-au negrit, / Drumurile m-au ostenit, / Dzilele m-au vechit / Anii m-au îmbătrânit, / Noptile m-au schimosit / Și decât toate mai cumplit / Norocul m-au urgisit / Și din dragostele tale m-au izgonit”.

Există, în *Istoria ieroglifică*, și unele fragmente marcate de accente ironice, un alt procedeu stilistic important folosit de Dimitrie Cantemir fiind acumularea epitetelor. În istoria limbii române literare, Dimitrie Cantemir are meritul de a fi încercat, printre primii în literatura română „să pună bazele stilului științific.

În acest scop, este de remarcat efortul făcut de autor pentru a prelua și valorifica stilistic o terminologie specifică pentru științele sociale sau pentru științele exacte.

În domeniul social există cuvinte precum *avocat, dimocrație, monarhie, privilegii, sentențios, tirannie, tractate*. Există termeni neologici în domeniul psihologiei (*anomalie, antipathia, fantazia, ironic, melanholie, temperament*), filosofiei (*argument, atheist, axioma, categorii, ideea, metafizic, teorie*), medicină (*anatomic, antidot, boală hronică, pilula, rețeta*), literaturii (*armoniu, comedie, dialog, eleghii, ritor, teatrul, tragodie, tropuri*), muzică (*harmonie, melodie, palinodie*), științelor exacte (*atomuri, centru, eclipsă, energie, experiență, materie, organ, orizont, planeta, sferă, tropic*).

Această încercare a lui cantemir de a formula un stil științific și

o frază savantă a rămas însă fără ecou în cultura română, pentru că principalele opere ale lui Cantemir nu au intrat în circulație publică decât mai târziu.

Scrierile lui Dimitrie Cantemir marchează începuturile stilului științific în evoluția limbii române literare. Scriitorul a încercat să îmbogățească lexicul limbii române cu termeni tehnici capabili să exprime noțiuni noi din diverse științe. Adesea, exprimarea sa este inedită, uneori artificială, cu un caracter aproape obscur.

Pentru că nu au fost cunoscute de contemporani și de generațiile următoare, manuscrisul *Istoriei ieroglifice* și a *Hronicului vechimii a romano-moldo-vlahilor* nu au avut o influență deosebită asupra dezvoltării limbii române literare.

CAPITOLUL VI

ȘCOALA ARDELEANĂ

În condițiile sociale, politice și istorice specifice secolului al XVIII-lea, Școala Ardeleană s-a manifestat ca o mișcare culturală, cu o ideologie și o atitudine politică particulară, impuse de necesitatea luptei pentru emanciparea românilor și legitimității lor naționale. În armonie cu ideile iluminismului moderat care preconizau schimbările sociale nu prin modalități radicale, ci prin „reforme” și luminare a maselor, corifeii Școlii Ardelene înțeleg emanciparea maselor prin educație și cultură, ei militând astfel pentru organizarea învățământului în limba română (Gh. Șincai, de pildă, a înființat aproximativ 300 de școli, editând totodată manuale școlare și cărți de popularizare științifică).

Chiar dacă nu se poate vorbi de o concepție filosofică și pedagogică originală, cărturarii ardeleni au avut o contribuție deosebită la emancipare culturală a maselor, traducând și sintetizând în forme accesibile cărți cu conținut filosofic și teologic pe care le-au adaptat la cerințele din școlile românești. Astfel de lucrări sunt: *Loghica* și *învățătură metafizică* de Samuil Micu, *învățătura firească* de Gh. Șincai sau *Procanonul* lui Petru Maior.

În domeniul gândirii și acțiunii politice, momentul cel mai important îl reprezenta *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* (1791) un memoriu adresat împăratului Leopold al II-lea, prin care națiunea română din Transilvania a formulat unele revendicări juste, întemeiate pe originea romană a poporului român, pe vechimea și continuitatea sa pe aceste meleaguri. Aceste afirmații sunt susținute

prin tratatele de istorie ale cărturarilor Școali Ardeleane: *Scurtă cunoștință a istoriei românilor și Istoria și lucrările și întâmplările românilor* de Samuil Micu, *Hronicul românilor și a mai multor neamuri* de Gh. Șincai și *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* de P. Maior.

Gheorghe Șincai a alcătuit, totodată, prima colecție de documente cu privire la istoria românilor (26 volume) rămasă în manuscris.

Hronica românilor și a mai multor neamuri a lui Gheorghe Șincai este, după expresia lui G. Ivașcu, „cel mai complex edificiu de erudiție al istoriografiei românești până la operele lui N. Iorga, monumentul istoriografiei Școlii Ardelene (...), prima operă științifică a mișcării Școlii Ardelene, ceea ce *Țiganiada* este pentru beletristică, unul din piscurile cele mai înalte”. Având un accentuat caracter polemic și militant, istoriile enunță și argumentează unele idei esențiale pentru fixarea condiției națiunii române. În privința originii poporului român se susține ascendența sa doar din romani, această idee fiind enunțată în paralel cu susținerea ideii latinității limbii române, fapt ce va genera un puternic curent latinist, ce va revendica, între altele purificarea limbii române de elementele nelatine. Referindu-se la continuitatea populației daco-romane pe acest teritoriu, se afirmă, prin argumente științifice, că retragerea aureliană n-a însemnat părăsirea acestor pământuri de toți locuitorii, ci numai de cei din administrație și armată.

În domeniul filologiei, Școala Ardeleană a realizat primele studii privind structura gramaticală a limbii române, deschizând calea unor cercetări care vor înlătura exagerările latiniste.

Școala Ardeleană se constituie așadar într-o etapă inter-mediară ce leagă umanismul cronicăresc de manifestările pașoptiste, prin faptul că ridică la un nivel superior conștiința de sine a poporului român, față de epoca cronicarilor, propunând totodată un nou mod de a înțelege istoria, bazat pe studiul arhivistic și o documentație legată de ansamblul formelor de manifestare a vieții națiunii și nu limitată la ansamblul vieții unui domnitor. Se modifică, de asemenea, concepția asupra cărții; ea nu mai este act cvasioficial de înregistrare a evenimentelor importante, simplă memorie scriptică, precum în cazul letopiseștelor, ci își diversifică funcțiile, acoperind o serie mai largă de preocupări, de la studiul istoric până la interesul pentru filologie,

textul de popularizare, memoriul justificativ sau beletristica propriu-zisă.

Pe de altă parte, cultura, erudiția nu rămân un scop în sine sau nu mai sunt preponderent astfel. Rostul lor se înscrie în aria de preocupări a luptei de emancipare și eliberarea națională și socială a românilor transilvăneni.

În acest fel, adevărul științific devine sinonim cu arhiva politică, necesară pentru apărarea drepturilor românilor. G. Ivașcu observă că „Școala Ardeleană descoperă astfel, rând pe rând, direcțiile și formele evoluției culturii românești moderne. Ea descoperă și creează cultura cu un public nefeudal, pregătindu-l pentru beletristică și imprimă întregii atmosfere intelectuale o temperatură înaltă, un patos constructiv și militant, pus în slujba idealului național fundamentat pe crezul originii și al mândriei latine”.

ION BUDAI-DELEANU

Preocupările literare ale reprezentanților Școlii Ardelene sunt dominate de intenții moralizatoare, patriotice și ideologice, predominând traducerile, compilațiile sau imitațiile. Cu toate acestea, prin I. Budai-Deleanu, Școala Ardeleană dă scrisului românesc pe primul său mare poet. Poemul *Trei viteji*, de exemplu, se distinge prin caracterul său satiric, el materializându-se printr-o schemă epică asemănătoare cu cea din *Don Quijote* de Cervantes. Sub aparența unor întâmplări și aventuri comice, se ascund unele aspecte caracteristice societății vremii. Aventurile celor trei personaje principale constituie pretexte epice care scot în evidență moravuri și caractere contemporane autorului.

Capodopera lui Ion Budai Deleanu, *Țiganiada*, este, cum s-a spus, primul mare monument literar al culturii românești. Budai-Deleanu s-a inspirat, în scrierea operei sale, din Vergiliu, Torquatto Tasso, Tassoni, Milton etc. Cu toate aceste influențe, opera rămâne profund originală, mai ales prin „calitatea morală a materialului omenesc manevrat” (D. Popovici). Subintitulată „poemation eroi-comico-satiric”, epopeea lui Budai-Deleanu e construită în două registre: un registru eroic, unde sunt relatate faptele de glorie ale lui Vlad Țepeș, și un registru comic, ce redă mișcările Țiganilor între Bărbătești și Inimoasa, cu toate peripețiile prin care trec aceștia în drum spre Spăteni. Ioana Em. Petrescu subliniază, de altfel, caracterul de mixtură, de sinteză a genurilor și

modalităților literare pe care opera lui Budai-Deleanu l-ar justifica („*Țiganiada* este o copee mixtă, în care eroicomicul fuzionează cu eroicul pur”).

Prologul și *Epistolia închinătoare* încadrează mărturisirea autorului despre „neajungerea” limbii în scrierea operei sale, dar și despre sursele de inspirație valorificate. Umorel, cu ușor accent parodic, se situează între ironie și autoironie: „Eu (spuind adevărul) vruî să mă răpez într-o zburată tocma la vârful muntelui acestui, unde e sfântariul muselor, ca să mă deprind într-o armonia vîersului ceresc al lor; dar ce folos! căzui și eu cu mulți alții depreună, și căzui tocma într-o baltă, unde n auzii numa broaște cîntînd!... Pentru aceasta, pără la un alt prilej, cînd mi se va lovi să beu din fîntîna curatelor surori, primește, iubite cetitoriu, cu bunăvoință, această izvoditură!... și socotește cu priință, aducîndu-ți purure aminte că apa de baltă nice odinioară nu este limpede ca de fîntînă”.

Nicolae Manolescu are dreptate să considere că interesul lui Budai-Deleanu se îndreaptă mai curînd spre scrierea unei „comedii a literaturii”, întreșînd în „poemation”-ul său realul și ficțiunea, într-un joc permanent al livrescului ce se complace într-o oglindire în propriile sale structuri: „Aceste texte preliminare ne dau o idee relativ exactă de ce a urmărit în fond Budai și de cititorul căruia el i se adresa. Budai era la fel de puțin ispitit să scrie o epopee burlescă, cum era să scrie una serioasă. Subiectul și personajele îl preocupau mai degrabă ca pretexte pentru o «jucăreauă» literară, pentru o comedie a literaturii, constînd într-un permanent amestec de ficțiune și de critică a ficțiunii (căci subsolurile trebuie considerate ca aparținînd textului operei), în care cele mai diverse procedee să fie deopotrivă puse în practică și discutate. Dacă există un model, acesta nu poate fi decît romanul lui Cervantes. Adevăratul caracter ludic al acestei epopei nu e de găsit la nivelul conținutului, ci la acela al mijloacelor formale. *Țiganiada* este mai degrabă o epopee a literaturii decît una a țiganilor și o comedie a literaturității mai degrabă decît una a limbajului”.

În același sens, opera poate fi considerată o apologie a unei „lumi pe dos”, a unui univers carnavalesc, în care sensurile sunt răsturnate, ierarhiile prestabolite sunt abolite iar dinamica relațiilor dintre oameni – aleatorie. Ion Istrate este criticul ce aderă la o astfel de intuiție a operei, punînd în penumbră mesajul operei și făcîndu-ne mai curînd atenți la viziunea artistică a autorului: „departe de a fi, cum

s-a spus, un poem eroicomic, care surprinde comicul în cadrul eroicului, epopeea e de la un capăt la altul un clocotitor hohot de râs, expresie a maximei gratuități, pe care se întemeiază câteodată comicul ca atitudine față de existență”.

De altfel, chiar în invocația adresată muzei, ghicim un gust neîndoielnic al farsei, sugestia unei „lumi pe dos”, precum și un spațiu al carnavalescului, în care convențiile – literarului și ale umanului – sunt demitizate, iar desacralizarea e singura normă ce guvernează universul acesta uman pestriț, policrom, de o diversitate ce accentuează asupra „deșertăciunii” tuturor lucrurilor („O! tu hârtie mult răbdătoare / Care pe spate-ți, cu voie bună, / Toată-înțelepția de supt soare / Și nebunia porți împreună, / Poartă și-aceste stihuri a mele, / Cum ți le dau, și bune și rele. / Apoi zică cine câte știe, / Eu cu mândru Solomon oi zice: / Toate-s deșerte și nebunie”).

Compoziția epopeii este structurată pe două planuri: cel terestru și cel divin, corespunzând zeilor din epopeile homerice. Alcătuită din 12 cântece, *Țiganiada* e prima epopee încheiată din literatura română. Acțiunea e plasată în Muntenia, în epoca lui Vlad Țepeș, autorul alegând ca protagonistă a lucrării sale, alegorice și parodice, eterogena ceată a Țiganilor aflată într-o tentativă eroi-comică de organizare statală.

Acțiunea, simplă în sine, se rezumă la prezentarea drumului Țiganilor, o parodie a unui traseu inițiativ. Ioana Em. Petrescu observă: „Ca orice epopee, și mai ales ca orice epopee comică, *Țiganiada* se hrănește dintr-o îndelungată tradiție literară pe care o integrează și, în același timp, o parodiază. Dar, cu sentimentul unui întemeietor, Budai-Deleanu săvârșește gestul unei întoarceri la Homer, care e o întoarcere spre poezia originară”. Planul epic al epopeii e dominat de Vlad Țepeș, apoi de viteazul Argineanu și în final, de personajul – simbol Romândor. În plan stilistic, e remarcabilă capacitatea lui Budai-Deleanu de a reda modul caracteristic de a vorbi al eroilor săi, cu particularitățile fonetice individualizate. Graiul muntenesc se îmbină cu elementele de argou, arhaismele cu neologismele, toate creând imaginea unei limbi expresive, capabile să redea, în egală măsură, sublimul și ridicolul. Pentru Ioana Em. Petrescu, „Opera lui Budai-Deleanu este, în esență, o întrebare deschisă asupra perspectivelor umanității de a ajunge la fericire, o întrebare născută în climatul secolului al XVIII-lea, în care ideea «fericirii» – a fericirii

societății în primul rând – devine o obsesie”.

Țiganiada este în esența structurii și stilului său, o operă cu mesaj iluminist dar și o creație de o incontestabilă valoare estetică, în care elementele baroce sunt ușor de identificat. Cuvintele lui Drăghici, de pildă, aduc în scenă ideea – iluministă – a unirii, a unității de voință a întregii națiuni, ca o condiție a progresului social și național („Fiți purure-ntr-o minte ș-o voie, / Mai vârtos la vreme dă nevoie, / Că, dacă nu vă veți prinde dă mână, / Părtășiri iubind și-mpărechiare, / Asuprivă-va limbă străină/ Și veți hi pieriți fără scăpare; / Nice veți mai face-un neam pă lume, / Ci veți hi fără țară și nume”).

Ion Budai-Deleanu își realizează opera prin categoria grotescului, ca modalitate de redare imagistică a talentului său critic, prin virulența expresivă, satirică și pamfletară. Subiectul *Țiganiadei* are, cum mărturisește scriitorul, „temei istoricesc” iar autorul declară că a scris sub influența categoriei comicului, susținând totuși că afirmațiile sale sunt adevărate, în acest fel scrierea sa devenind patetică.

Din punct de vedere al structurii, în ciuda aparenței de unitate epopeică, *Țiganiada* e alcătuită din nuclee și fragmente alăturate de scriitor după un plan îndelung chibzuit, compunând astfel o operă cu caracter baroc. În acest sens, foarte semnificativă e reproducerea în ordine a „argumentelor” care rezumă explicativ conținutul celor 12 cânturi. Firul epic al evenimentelor e fixat pe călătoria, fabuloasă și pitorească a Țiganilor de la Flămânda la Inimoasa, în cadrul căreia scriitorul intercalează alte întâmplări și acțiuni. Întărirea epică de-a lungul celor 12 cânturi se face lent, pentru că forțe de natură social-politică (Vlad Țepeș) și forțe supranaturale (Satana) își dispută stăpânirea asupra cetii Țiganilor. Pe parcursul acțiunii, alte două forțe intervin: pe de o parte turcii, în frunte cu sultanul și pe de alta chiar puterea demiurgică, divinitatea.

Dialogul asupra destinului Țiganilor se desfășoară între două planuri epice: pe de o parte, simbolul binelui, Vlad Țepeș, ajutat de paradis și, pe de altă parte, simbolul malefic, al răului, reprezentat de Sultan, sub protecția forțelor infernului. Cadrul epic general al epopeii e constituit, așadar, din călătoria taberei Țiganilor, o călătorie fără sens și fără scop, cu multe popasuri și ocolișuri ce nu își au rostul.

În timad Țepeș imaginează înarmarea cetii Țigănești ca pe o farsă, protagoniștii epopeii iau iluzia drept realitate, devin personaje

hilare în această înscenare carnavalescă, se transformă în măști cu o mimică ce oscilează de la ridicol la grotesc și absurd.

În cadrul general al aventurii migrației țiganilor de la Flămânda spre Inimoasa se intercalează cea de a doua călătorie, aventura individuală a lui Parpanghel, o parodie caricaturală a unui roman cavaleresc medieval.

Ion Budai-Deleanu face de la început distincția între poet și orator, între poetică și retorică. El consideră că, față de retorică, poetica are o modalitate proprie, personificarea. Scriitorul se dovedește un bun cunoscător al oratoriei antice; astfel, se observă, în tabăra țiganilor, la curtea lui Vlad-Țepeș, în paradis și în infern numeroase adunări unde se discută probleme dintre cele mai diverse, astfel încât întreaga *Țiganiadă* e spațiul de desfășurare a unor pitorești lupte oratorice între membrii cetei, între sfinții paradisului și demoni sau între voievod și boieri.

E un adevărat „bâlci al deșertăciunilor”, în care personajele, cu înfățișări comice și grotești, joacă diferite roluri, e un univers simbolic, încărcat de semnificații alegorice, care dezvăluie sensuri istorice majore, dar și adevăruri tragice. Autorul ajunge să parodieze chiar retorica, ironizând structura sa tradițională, devalorizată și mistificată de-a lungul timpului. Nu lipsesc din discursurile *Țiganiadei* diverse figuri de stil, clișee de vorbire și de gândire. Aproape toate discursurile au un caracter polemic, căci vorbitorii se înfruntă cu violență, se contrazic neîncetat, sfatul transformându-se astfel într-un spațiu al unei lupte oratorice haotice (un exemplu l-ar constitui discursurile lui Baroreu și Slobozan).

Ceea ce îl caracterizează mai ales pe Ion Budai-Deleanu ca poet e faptul că el a înțeles marea importanță a mitologiei și tradițiilor românești pentru literatură. În întreaga sa operă, scriitorul se dovedește un profund cunoscător al oamenilor, el reușind să transforme impresiile adunate din diferitele medii pe care le-a străbătut și le-a cunoscut în valori literare. În versurile *Țiganiadei*, satira se împletește strâns cu alegoria, o alegorie ce are, adesea, aspectul personificării și al parabolei cu iz baroc.

Țiganiada poate fi considerată și un fel de „tratat despre fericire”, conceput în mod epeic. Premisele viziunii epeice se află în raportul pe care Ion Budai-Deleanu îl stabilește între existența umană și universul sacru.

Din cânturile *Țiganiadei* se desprind foarte multe idei social-politice și istorice de origine iluministă, expuse fie prin intermediul oratorilor, fie prin comentariile de subsol sau direct de către poet, toate aceste idei definind o concepție social-politică radicală, ce valorifică ideile enciclopediștilor francezi.

Din punct de vedere stilistic, se poate observa că autorul, în ciuda „neajungerii” limbii, reușește să redea în mod sugestiv trăiri, emoții, sentimente, prin comparații plastice, prin hiperbole sau enumerări, multe dintre ele folosite în spirit și în expresie populară („Cum vulturul silit de foame, / Împrejur, pretutinde-ne zboară, / Câmpuri, păduri și grădini cu poame/ Străbătând cu vederea, ca doară/ Va zări stârvuri și mortăciune/ Sau ceva vrednic de vânăciune, / Așa Sătana cu fața viclenită/ Caută de sus, nevăzut de nime, / Și zărește toate-ntr-o clipită...”).

Mai e de semnalat capacitatea scriitorului de a reda modalitățile caracteristice de a vorbi ale eroilor săi, cu trăsături fonetice specifice, dar, de asemenea, și verva expunerii, cu o cunoaștere subtilă a psihologiei maselor dezorganizate, aflate într-o mișcare haotică, centrifugă. În epopee, graiul muntenesc se împletește cu elemente de argou, cu arhaisme și neologisme, creându-se astfel imaginea unei limbi literare de o deosebită forță expresivă, capabilă să redea, în egală măsură și cu egal efect, grandoarea și caricaturalul, sublimul și ridicolul, ca trăsături extreme ale psihologiei umane, surprinse în gesturile și mișcările cele mai ascunse ale eroilor („Iar dă crăcimărițe și crăcimari/ Pe-acea pun ș-acolo să fie, / Care din drepte măsuri și mari/ Au făcut mai mici prin viclenie/ Ș-au băgat vrăjituri ș-apă în vin/ Sau măsura n-au făcut dăplin. // Dincolo vezi bolte și dughiene/ Tot cu marfă pentr-oamenii răi: / Cesta vinde-obrăzare viclene/ Pentru fățarnici și farisăi, / Cea sâliman și rumenele/ Ș-alte-ape stricătoare de piele”).

Exegeții operei lui Budai-Deleanu au observat că faptele, gesturile eroilor sunt toate așezate pe o scenă a imaginarului, pe o scenă a verbalității dezlănțuite, împinse la limita neverosimilului. De altfel, poetul însuși își mărturisește caracterul volubil, verbozitatea, abundența lexicală („Cum sunt femeile totdeună/ Când știu ceva despre oarecine, / Ar crepa pe loc să nu o spună/ Încăi la prietenele vecine, / Așa-i musa mea: de minte ușoară, / Iar de gură tocma ca ș-o moară”). În mod cu totul frapant, această verbalitate excesivă aduce cu

sine în structura imaginarului epopeii un efect sporit de referențialitate, un dinamism al imaginilor, o deosebit de puternică impresie a viului, a mișcării, a vânzolelii umane ce este presupusă de imaginea cetei ȝiganilor aflați în stare de ebuliție socială.

Memorabilă este imaginea iadului, zugrăvită în tușe lirice care îmbină atrocele cu naivitatea, enormul și grotescul, într-o perspectivă dusă până la caricaturalul teratomorf al bestiariilor medievale („Nice un soare acolo luminează, / Nici pă ceriu sărin lună cu stele / Ci numa văpăile fac rază; / Însă ce mai văpăi sunt altele; / Dintr-însa nori dă fum se ridică / Și ploaie dă scânteii arzând pică. // Râuri dă foc încolo și încoace / Merg bolbotind ca nește pârjoale, / Focul nestâns toate-arde și coace, / Jar pe zios, în loc de iarbă moale, / Jar și spuză fierbinte răsare, / Nespusă din sine dând putoare. / Văzui pe toți dracii în pielea goală, / Cu coarne-n frunte, cu nas dă câne, / Păstă tot mângiți cu neagră smoală, / Brânci dă urs având și coade spâne, / Ochi dă buhă, dă capră picioare, / Ș-arepi de liliac în spinare”).

Operă de indiscutabile ecouri iluministe, în ceea ce privește ideologia trasată atât de plastic în limbajul său succulent, *Țiganiada* nu este mai puțin o operă barocă, prin abundența episoadelor, eroilor, întâmplărilor și gesturilor, dar și prin spectacolul lumii ca teatru ce ni se înfățișează aici, al lumii privite din perspectiva enormă a unui comediograf. *Țiganiada* este, cum subliniază Nicolae Manolescu, „*Don Quijote* al nostru, glumă și satiră, fantasmagorie și scriere înalt simbolică, ficțiune și critică a ei”.

Limba literară a *Țiganiadei*, ca și limba literară scrisă din această epocă, are numeroase elemente specifice vorbirii populare, dar și numeroase elemente arhaice, care imprimă adesea limbii operei un caracter învechit, și chiar greoi.

Trăsătura esențială a acestei opere literare o reprezintă, cu toate acestea, caracterul său popular, deoarece elementele populare și regionale se împletesc foarte strâns cu cele arhaice, fiind greu de delimitat unele de altele.

Între trăsăturile fonetice ale *Țiganiadei* poate fi remarcată, mai întâi, alternanța dintre elementele vechi și cele noi. Spre exemplu, unele fonetisme vechi precum *aice, nice, pre, peste, a rumpe*, alternează cu corespondentele lor mai noi, care s-au păstrat: *nici, aici, pe peste, a rupe*. Un exemplu al acestui fenomen fonetic este și următorul: „Poeticul cheamă pe preoții lui Dionis, adică pre cei ce-l cinsteau”.

Se pot remarca, de asemenea, și unele fonetisme cu diftongii modificați, precum în limba veche: *dacă, mearsă, neînțelese, trimisă*, dar și unele forme noi, cu diftongul redus: *dacă, mersă* etc. Se menține, de asemenea, fonetismul regional și arhaic al unor cuvinte (*a îmbla, împotriva, a se preîmbla, a se rădica, răsipă*).

Alte trăsături fonetice, de asemenea semnificative, sunt: trecerea lui *a* (neaccentuat) la *A*: *bălauri, lăținește, păhară, tiranie*; sau trecerea lui *a* (neaccentuat) la *a*: *îmbrăcat, lăsând, săracă, scăpare, țărani*. Se remarcă, pe de altă parte, și palatalizarea labialelor și a dentalelor, în unele cuvinte precum *desghinat, rășchierate, gevolie* etc.

Consoanele labiale *p, b, m, v*, nu sunt palatalizate. Acestea, precum și consoanele *r, s, z, ț* modifică vocalele care le urmează. Astfel, *e* se transformă în *a* (*însămnare, înțelege, învelit, număroasă, oțal, stăjariu, văzmânt, zăfir*), dar apar și unele forme ca *însemnare, a înțelege* ș.a.

De asemenea, *i* se transformă în! (*a împărți, nestâns, sâli, singur, țânc, zile*. Unele forme literare ca *a păți, singur, silit, stricat, zile* reflectă orientarea spre graiul muntean. Sub influența acestor forme, se ajunge la unele false regresii, precum *țarmuri, căpățână, pământeni, strâns, tânăr, zână*.

De asemenea, trebuie remarcată monoftongarea lui *ea* în *a*: *asară, grăbască, împărțală, să păzească, tocmală, treabă, țapă, vra*. După aceleași consoane, *i* nesilabic dispare (*cine-m va spune, ț-am fost dat, îmi pare*) alternând cu forma literară (*să-mi iasă, ți-oi cânta*). Aceste modificări vocalice pe care le provoacă consoanele *p, b, m, v, r, s, z, ț* au și consecințe în plan morfologic.

Spre exemplu, unele substantive neutre au terminația de plurală, în loc de *e*: *brață, izvoare, obrază, odoară, păhară*, iar formele de conjunctiv prezent (*să iasă să pogoară*) se confundă cu formele de indicativ prezent, datorită terminației.

Din punct de vedere al morfologiei, există câteva particularități morfologice vechi și populare. Astfel, se întâlnește articularea numelor proprii (*Brațul, Dondul, Neagul*), dar și articularea pronumelui relativ (*care, carele*).

O altă particularitate este articularea substantivelor masculine și neutre cu *u*: *capu', cuvântu', lucru, război, viziriu*. Cu toate acestea, sub influența limbii scrise, Ion Budai-Deleanu încearcă să se conformeze normei, utilizând articolul hotărât *l* (*focul, moșul, tiranul*,

omul, steagul).

Se produc însă, nu de puține ori, și alternanțe morfologice: „Căzând calul peste o râpă lungă, căzu călărețul fără ispită cu capu' în gios”. O altă trăsătură arhaică este utilizarea formelor de pronume nehotărât fără articol: „la une cronice”, „pe une locuri”, dar și a subiectului nearticulat: „Au pus în frunte să meargă bucate”, „când răsărea soare”.

Câteodată, formele nearticulate specifice limbii vorbite apar alături de cele articulate: „toată mulțimea adunată lăudă Sfat și vorbele sfinte” sau „începea a mișca mâinile și picioare”. Se mai poate preciza că, uneori, lipsa articolului la substantive este condiționată și de unele necesități prozodice.

O altă particularitate este prezența unor substantive feminine cu pluralul în *e*, precum în limba română mai veche: *barbe*, *cirede*, *cronice*, *gropi*, *inime*, *lumine*, *stânci*, *râpe*, după cum se întâlnesc și unele dublete de tipul *lacrimi* / *lacremi*, *mreje* / *mreji*, *adânce* / *adânci*, *lunge* / *lungi*.

Ca fenomen popular se poate observa utilizarea acuzativului cu prepoziția *de*: „vaietul de maica obidată”, „împrejur dă țigănie”, „în mijloc de războaie” și folosirea unor construcții cu prepoziția *ta*, cu valoare de dativ („a Romicii față mai la mulți tineri țigani plăcusă”, „de toți ce te beu pururi faci haz”).

Ca fenomene arhaice și populare se pot pune, de asemenea, în lumină următoarele aspecte morfologice: vocativul cu terminația *e* (*boabe*, *coadre*, *oame*), alături de vocativul în *-ule* (*Bumbule*, *Sfârcule*), lipsa lui *pe* la acuzativul pronumelui relativ *care* („fapte care ei n-au făcut”, „din iscoade încredințate care trimisesem sus”), dar și prezența lui *pe* atunci când nu este strict necesar: „a aduce pe soiul nostru la oarecare rânduială” sau „Tulburează pe biata noastră mulțime”.

Articolul posesiv invariabilă este un fenomen lingvistic obișnuit în acea epocă („nemaui a Europei”, „Stihuri a mele”, „a noastre biserici”).

Superlativul la adjective se formează cu ajutorul lui *prea*, *foarte* și *mult*: „pre bun cântăreț”, „hârtie mult răbdătoare”, „vechie foarte pergamină”. Adjectivul pronominal este utilizat, ca în limba română veche, în locul pronumelui personal la genitiv („Craii creștinești lăsând a sale țări de jaf”), ca și în limba veche, pronumele relativ *care* ține locul pronumelui demonstrativ, la început de propoziție („care

facându-se după poruncă, toți muriră”). Pronumele demonstrative apar, și în forma lor veche (cela, cesta, această) și în forma nouă (acela, acesta, acea, aceasta).

Între pronumele nehotărâte, se întâlnesc unele forme vechi, neobișnuite sau rare astăzi: *fiece, fieșcare, fieștine, nescare, neștine*. Există și câteva forme populare de pronume nehotărât (*măcar ce, măcar câți, oarecâte*), dar și de pronume demonstrative (*asta, alantă, estea, ahasta, ha, hele*).

Pe de altă parte, pronumele de întărire e mai frecvent și mai răspândit decât în limba actuală. Uneori, acesta apare și independent, înlocuind pronumele personal: „căci înșii vedeți”, „însumi nu știu”, după cum alteori întărește un pronume sau un substantiv cu care nu se acordă întotdeauna („el însuși”, „eu însuși”, „însuși a ta”). De asemenea, se păstrează unele forme vechi și populare, de exemplu, forma veche a numeralului colectiv *îmbe* (amândouă), ca și o formă de genitiv neobișnuită a numeralului ordinal: *a duor*, dar și *al doie, a doia*.

În domeniul verbului, trebuie consemnată marea frecvență a verbelor iotacizate (*să puiu, să spui, să auză, să cază, să crează, să rămâie, să simtă, să vază, puind, viind*).

La indicativ prezent și conjunctiv prezent alternează, la anumite verbe, formele cu și fără sufixul *esc* sau *ez*: *înceată, întârzie, să lucreze, să mângâiască, visază*. La indicativ prezent, există câteva forme populare, precum *amurte, încap, sparie, îs*. La indicativ perfect simplu se înregistrează unele forme mai vechi ca: *fum, face, adausără, dede, dederă, stete, steteră*. La indicativ imperfect și mai mult ca perfect, persoana a treia, predomină formele mai vechi: „Toți să mira”, „lui să închina nenumărate noroadе”, „Turcii intrasă în țară” etc.

Pentru perfectul compus al indicativului, persoana a treia singular se menține construcția veche cu auxiliar la persoana a treia plural: „Vlad vodă au armat țiganii”, „poeticul au greșit”. Viitorul indicativ se formează cu conjunctivul, precum în limba veche: „va s-ajungă”, „va să se certe”, „va să pară”, dar și cu infinitivul („vor rămânea”, „voi tăia”).

E utilizată de asemenea, și forma construită cu verbul *a avea* și conjunctiv: „Noi avem să stăm cu vitejie”, „are să ajute păgânilor”, dar și forma cu auxiliarul redus: „n-oi ajunge”, „care n-a ieși este un calic” etc. La conjunctiv prezent se observă și unele forme populare și regionale: *să arete, să bee, să dee, să iee și să iaie*.

Infinitivul lung apare, uneori, în același vers, alături de forma scurtă: „A vorbi și sfătuiare poate”.

În cazul adverbelor și al locuțiunilor adverbiale, se observă prezența unor forme vechi și populare (*așijdere, fără = decât, drept aceasta, mai vârtos*), dar și unele forme mai noi: *amintere, oarecând, într-acea*.

Prepoziția *la* este folosită, adesea, în locul prepoziției *în*: „Să nu ne amestecăm la bătaie”, „multe să află netrebnice la limba noastră”, „este scris la Biblie”, sau alternează cu *în*: „Fiind eu în Eghipt/ Tot aici sunt la Eghipt”, după cum prepoziția *asupra* se construiește cu acuzativul, în loc de genitiv: „Asupra nearmați și de a ta seamă Argineanul sabia nu poartă”.

În domeniul sintaxei, există numeroase construcții specifice limbii române vechi. Astfel, se întâlnește destul de frecvent construcția cu dativul: „de n-aș fi întâi născută ție”, „jurat vrăjmaș turcescului nume”, „boierii pizmuia lui Vlad”.

Genitivul determinărilor și al apozițiilor de pe lângă substantivele sau pronumele în genitiv este, de asemenea, des întâlnit: „Omer este de bună seamă începătoriul... acei înaltei neasemănate poezii”, sau „A Ilenii domniței frumoase ș-a lui Arghin dragoste fierbinte”.

Este folosită și negația simplă: „nice eu mă încredințez în putere”, sau „niciunul lasă pe altul să-și fârșească vorba”, dar și lipsa reluării complementului în acuzativ sau în dativ: „Pe Parpanghel abia la viață întoarce mamă-sa isteată” sau „Altora se lăuda place, „nu să ar cădea mie” etc.

O altă trăsătură specifică a limbii literare a *Țiganiadei* este frecvența gerunziului, care înlocuiește uneori propoziții temporale sau condiționale: „când fu spre zio el se trezește, fiind încă ea în somn afundată”.

Sintaxa limbii din *Țiganiada* se apropie foarte mult de sintaxa limbii populare, mai ales prin construcția propozițiilor secundare. Astfel, completiva directă este construită adesea cu conjunctivul: „căci nu putea să creadă să fie în bucate atâta pradă”, completiva circumstanțială de timp introdusă prin *cât, cum* sau *dacă* („Cât glasul sună, voinic ochi întoarsă”, „Pe care cumu-i vine nainte”, „Și părea că nu să teme de zece, dacă scoasă sabia din teacă”.

Propoziția subordonată condițională este construită cu ajutorul

conjunctivului prezent sau perfect, cu ajutorul conjuncției *de* (= dacă) și cu forma inversă a viitorului („Săracu-și făcea moarte să fi avut un cuțit la sine”, „De sultanului de dâșii îi pasă, vie să și-i ducă” și „Cine știe vedea-ne-vom vreodată”).

Propoziția subordonată concesivă este introdusă prin *măcar că*: „Măcar că calu inimos îl duce”, „Căci cunoștea pe Vlad foarte bine, măcar că era în haine străine”.

Topica *Țiganiadei* prezintă numeroase inversiuni, dislocări, intercalări de cuvinte sau de propoziții. Astfel, atributul este așezat înaintea substantivului: „Sosit-au de tine hotărâtă vreme”, după cum, alteori, construcția atributivă este dislocată de predicat („Pe lângă aceasta, multe încărcate sosiră și care de bucate”).

Vocabularul epopeii prezintă o mare diversitate lexicală, el cuprinzând cuvinte vechi și populare, care au dispărut din limbă (*libovie, a oborî, a se oști, a se pogorî, a purcede, a via*), dar și cuvinte și sensuri populare regionale (*bucate, clisă, dârdală, pită, ghizdav, tină, o țără, foale*).

Neologismele sunt mai numeroase în anumite episoade. Există un număr mai mare de neologisme în fragmentele privitoare la organizarea statală, la război și la armată (*anarhie, dictator, invalid, ministru, onor, politică, republică, noblu*), în autocomentarii sau în discuțiile despre meșteșugul scrisului (*ațent, autoriu, critică, imn, operă, orighinal, product, satiră*) sau în exprimarea unor noțiuni noi, din domenii diverse de viață (*curios, egoist, elegant, emisfer, intrigă, musică, practică, sferă, teorie*).

Necesitatea unei exprimări diversificate l-a determinat pe Ion Budai-Deleanu să recurgă la derivație. Cele mai frecvent utilizate prefixe sunt *ne* (*neblând, necrunt, nepace, netihnă*), în alternând cu forme mai vechi, neprefixate: mulți/ înmulți, prejur/ împrejur, spăimântat/ înspăimântat, tâmplare/ întâmplare sau prefixul *pre* (*prevărsa, previnde*).

Majoritatea sufixelor utilizate de Budai-Deleanu sunt productive și astăzi: *le* (*boierie, curăție, tinerie*), *ime* (*cruzime, iuțime*), *are* (*îndrăznire, stăpânire*), *atate* (*creștinătate, păgânătate*).

Din vorbirea populară, Budai-Deleanu preia numeroase elemente ale stilului oral, care imprimă expunerii un caracter spontan, natural. Se folosesc, de asemenea, interogații, exclamații, interjecții, diminutive, locuțiuni, proverbe și zicători. Trebuie precizat, de altfel,

că Ion Budai-Deleanu este și autorul unei gramatici a limbii române, intitulată *Temeiurile gramaticii românești*, interesantă prin câteva sugestii viabile, care au rămas până astăzi.

Chiar dacă nu a constituit un factor activ în evoluția limbii române literare, datorită publicării ei târzii, când normele limbii literare erau deja fixate și consolidate, totuși, *Țiganiada* rămâne, cum s-a spus, un caz de dezvoltare izolată a limbajului poetic românesc, o mărturie elocventă a posibilităților de dezvoltare ale acestuia la un moment istoric determinat.

Preocupări lingvistice și istorice ale reprezentanților Școlii Ardelene

Reprezentanții Școlii Ardelene au căutat să legitimeze drepturile națiunii române din Transilvania prin argumente istorice și filologice. Chiar dacă unele dintre ideile latiniste ale reprezentanților Școlii Ardelene au fost, nu de puține ori, exagerate, rolul decisiv al Școlii Ardelene în formularea sistematică și argumentată a latinității limbii române e un element pozitiv în istoria culturii românești.

Ideea dezvoltării limbii literare în concordanță cu ritmul progresului științific e dezvoltat foarte limpede în lucrarea *Istoria bisericii românilor* (1813) a lui Petru Maior. În această lucrare, Petru Maior expune două recomandări mai importante:

a) recomandarea de a se îmbogăți limba română și cu elemente luate din celelalte limbi romanice mai importante;

b) necesitatea punerii de acord a limbii literare cu stadiul cel mai nou al științei moderne și transformarea ei într-un important factor cultural.

Petru Maior și Gheorghe Șincai sunt conștienți de necesitatea creării unei norme literare de exprimare. Samuil Micu încearcă să formuleze unele directive în vederea utilizării corecte a limbii române în *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, începută de el la Blaj, înainte de 1779 și completată de Gh. Șincai la Viena, unde apare în 1780.

Lucrarea e scrisă în limba latină, însă exemplele și dialogurile sunt redată în limba română. Importanța lucrării constă, mai întâi, în faptul că e cea dintâi gramatică în care, pentru scrierea limbii române, se folosește alfabetul latin.

Petru Maior și-a exprimat opiniile despre limbă și ortografie în mai multe lucrări: *Dizertație pentru începutul limbii române* și

Dizertație pentru literatura cea veche a românilor (ambele publicate la sfârșitul lucrării *Istoria pentru începutul românilor în Dahia*, Ed. a II-a, Buda, 1834) și *Dialog pentru începutul limbii române*. De asemenea, Petru Maior a lăsat în manuscris fragmente dintr-o gramatică (*Dizertație despre articlii limbii românești și Fragmente sintactice*) care au fost publicate mai târziu.

În privința latinității limbii române, Petru Maior era de părere că limba latină clasică s-a format din limba latină populară, din care au derivat apoi toate limbile romanice, inclusiv limba română. Petru Maior nega, totodată, influențele limbii autohtonilor asupra limbii latine, recunoscând, totuși, influența limbilor slave asupra limbii române și subliniind că această influență s-a exercitat mai ales asupra lexicului, structura gramaticală a limbii rămânând latină. Tendințele exagerate, puriste ale lui Petru Maior apar cu limpezime atunci când el enunță opinia că s-ar putea proceda la o eliminare a cuvintelor slave din limba română.

O altă lucrare importantă, în care se încearcă rezolvarea practică a problemelor neologismelor e *Lexiconul de la Buda*, a cărui valoare constă în primul rând în lărgirea vocabularului. Scopul lucrării a fost nu de purificare a lexicului, ci, mai ales, de normare a materialului lingvistic existent. Prin gramatici, dicționare, și tratate filologice, corifeii Școlii Ardeleane oferă burgheziei române în ascensiune modalități practice de cunoaștere și cultivare a limbii române.

Școala Ardeleană s-a configurat, ca mișcare culturală, socială și ideologică în descendența iluminismului, în perioada de destrămare a feudalismului, în contextul unei efervescente revoluționare pe plan european. Nicolae Iorga remarcă, subliniind importanța acestei mișcări, că „într-un timp când nu are o literatură românească însuflețită de amintiri și de aspirații, într-un timp când nu se iviseră forme de stat cari să se întrupeze în vederea tuturor a aceleași mari amintiri și aceleași aspirații potrivite cu ele, într-un timp când orice frunte românească era aplecată spre pământ de stăpâniri străine, când sufletul românesc nu vorbise încă în nepieritoare forme literare, era nevoie de exagerarea ca puritate a acelui singur element de legătură a tuturor românilor, de reabilitate morală a lor, cari era limba. În ea s-a văzut curcubeul vremurilor mai bune, în numele ei s-au dat luptele de redeșteptare; în acel semn am învins”.

Activitatea reprezentanților Școlii Ardelene pe plan politic, social și ideologic a continuat și a dezvoltat liniile directe ale acțiunii lui Inochentie Micu (Klein). În anul 1791, cum se știe reprezentanți de frunte ai Școlii Ardelene au redactat *Supplex Libellus Valachorum*, un memoriu politic care prin conținutul său este cel mai important document politic al românilor transilvăneni. Operă colectivă, întocmită de mai mulți intelectuali cu o temeinică pregătire, *Supplex*-ul este, în fapt, o pledoarie vibrantă pentru drepturile politice și sociale ale românilor din Transilvania.

Pentru a-și fundamenta aceste revendicări, reprezentanții Școlii Ardelene au formulat, în tratatele și lucrările lor de istorie și filologie, argumente de ordin istoric, lingvistic și demografic. Ei au susținut originea latină a limbii și a poporului român, acesta dovedindu-se cel mai vechi popor din Transilvania.

În investigarea evoluției preocupărilor cu privire la unitatea limbii române literare, în conexiune strânsă cu procesul evoluției istorice, a luptelor politice și a frământărilor sociale, Școala Ardeleană a reprezentat un moment de cotitură și de referință. Ea marchează piatra de fundament pe care se vor clădi amplele eforturi viitoare, începutul unor preocupări care își vor lărgi în mod treptat dimensiunile, intensificându-se și amplificându-și semnificația, până la triumful final al năzuințelor care i-au dat naștere și au alimentat-o de-a lungul timpului.

Receptând și valorificând în mod creator ideile iluminismului, dar preluând și unele elemente necesare din gândirea secolelor anterioare, Școala Ardeleană va jalona și îndruma direcțiile principale ale preocupărilor care vor urma, definind soluțiile și mijloacele adecvate pentru realizarea dezideratelor de ordin social, politic și cultural. Fenomen specific românesc, Școala Ardeleană este un produs al stadiului în care a ajuns procesul istoric unitar de dezvoltare a țărilor române și reprezintă, în același timp, o sinteză superioară a întregii gândiri sociale și politice românești până în secolul al XVIII-lea.

Analiza modului în care a fost discutată problema unității limbii de către reprezentanții Școlii Ardelene permite definirea relației acesteia cu unitatea națională, circumscrierea locului și a rolului ei în lupta pentru unitate politică, înfățișarea convingerilor și a principiilor avansate, care circulau în epoca respectivă. Se dovedește astfel că preocupările complexe, aprofundate, de mai târziu, legate de

cultivarea și unificarea limbii române literare își au punctul de plecare hotărâtor în ideologia, gândirea și acțiunea prodigioasă a Școlii Ardelene.

Preocupările cărturarilor ardeleni cu privire la unitatea limbii române literare poartă, de altfel, amprenta trăsăturilor specifice realităților sociale și politice din Transilvania. Ele sunt în legătură directă cu eforturile românilor din Ardeal de a se afirma în plan politic, social și cultural, cu aspirațiile lor la unitatea tuturor românilor într-un stat național. În Transilvania, procesul dezvoltării sociale se armonizează cu procesul evoluției naționale, pentru că, așa cum afirmă David Prodan, „aici asupra sau lupta socială se împletește mereu și cu o asupra sau o luptă națională”.

Acest resort al dublei asupriri, naționale și sociale, este foarte tranșant exprimat în răspunsul la petiția lui Inochentie Micu, precum și în articolul 6 al Dietei din anul 1744: „... dacă s-ar recunoaște și naționalitatea politică a românilor, s-ar răsturna constituția țării, pe de o parte, dar pe de altă parte, plebea românilor și a altor venetici și-ar face loc între națiuni și ar periclita drepturile, privilegiile, imunitățile și prerogativele celor trei națiuni recepte” (apud Alexandru Papiu-Ilarian, *Istoria Românilor din Dacia Superioară*, Viena, 1852).

Ideile, discuțiile și preocupările privind unitatea limbii române literare au ca suport solid conștiința unității naționale. Aceasta a constituit întotdeauna resortul primordial care a animat marile înfăptuiri politice și culturale și în numele căreia s-au desfășurat marile bătălii istorice.

În Transilvania, conștiința unității naționale cunoaște consacrarea definitivă prin *Supplex Libellus Valachorum* din 1791. Fără îndoială că *Supplex*-ul nu constituie un început, ci doar un important moment într-o organică și istorică luptă politică. El întrupează forma cea mai desăvârșită, mai avansată în care s-au condensat ideile și aspirațiile tuturor românilor din veacurile trecute și până atunci. Pe temeiul acestuia se va fundamenta ideologia revoluționară din secolul al XIX-lea, ale cărei origini se regăsesc în valorosul document politic.

În procesul dezvoltării conștiinței unității naționale sunt activate toate argumentele capabile să dezvoltă unitatea, să o fortifice și să-i sporească puterea de convingere. Iluminismul potențează lupta, care se desfășoară ca un proces propriu, îi descoperă argumente, atitudini și perspective noi, lărgindu-i orizontul și îmbogățindu-i

consecințele. Având această menire, iluminismul profesat de cărturarii Școlii Ardelene nu poate fi limitat la aspectul cultural și științific. Nu îi lipsea nici finalitatea pe plan politic.

Toată lupta reprezentanților mișcării nu era, în esență, decât lupta politică, desfășurată în/ prin mijloacele culturii și științei, în condițiile cenzurii severe și ale prohibițiilor imperiale.

Tocmai factorii social-politici au impus și stimulat dezvoltarea culturii și științei. Scopul urmărit de autori, prin scrisul lor, era acela de a demonstra legitimitatea revendicărilor românilor, de a ridica masele la nivelul comprehensiunii propriilor interese și aveau mai puțin conștiința valorii contribuției lor la dezvoltarea științei respective. Necesitățile polemice impuneau cel mai adesea calitatea argumentelor și profunzimea cercetării. De aceea, la profilul conturat trebuie adăugat și aspectul național-politic, care nu lipsește iluminismului Școlii Ardelene.

Exprimată în mod plener și concretizată prin lupta lui Inochentie Micu (Klein) și prin *Supplex Libellus Valachorum*, conștiința unității naționale este prezentă la toți promotorii Școlii Ardelene, fundamentând acțiunile întreprinse și animând operele acestora. Ea este pusă în evidență, mai întâi, prin opera lor istorică, în care, spre deosebire de cronicari, scrutarea trecutului cuprinde pe toți românii. În discursul său de recepție la Academia Română, Al. Papiu-Ilarian relevă și apreciază această concepție, care l-a călăuzit pe Șincai: „Șincai, în *Cronica* sa, e departe de a fi numai ardelean, el e român din toate părțile ambelor Dacii. *Cronica* sa e pentru toți românii... Șincai, mai fericit, începând de la Traian, nu scapă din mâini acest fir al legăturii comune... al unității române... până în zilele noastre”.

Corifeii Școlii Ardelene percep, cu o fină intuiție, însemnătatea copleșitoare a limbii în viața unei națiuni. Limba era considerată ca fiind expresia ființei naționale, semnul distinctiv al existenței sale. Cărturarii Școlii Ardelene au sesizat în mod corect și au definit cu obiectivitate intercondiționarea care există între dezvoltarea limbii și dezvoltarea națiunii.

Comuniunea dintre limbă și istorie își are originea în gândirea Școlii Ardelene. Tot de aici derivă ideea interrelației dintre limbă și națiune, în gândirea corifeilor Școlii Ardelene, două elemente inseparabile, aflate într-o reciprocitate deplină. Ele se confundau în procesul luptei de emancipare, deoarece lupta pentru eliberarea

națiunii însemna lupta pentru apărarea, ilustrarea și dezvoltarea limbii.

În gândirea Școlii Ardelene, legătura dintre starea limbii și existența națională se concretiza prin diverse aspecte particulare, ea cunoștea diverse forme de manifestare ce defineau însemnătatea complexă a limbii. Cărturarii epocii sesizează, în acest mod, în primul rând, raportul dintre limbă și cultură, în cadrul căruia limba era socotită drept mijloc fundamental pentru cultivarea națiunii. Toți reprezentanții Școlii Ardelene au fost conștienți că cea mai importantă problemă a timpului lor ar fi instruirea, cultivarea maselor, ceea ce se poate face în mare măsură prin cultivarea și progresul limbii române.

Rolul copleșitor al cultivării limbii pentru prosperitatea națională este afirmat cu hotărâre de reprezentanții acestei generații de cărturari. Theodor Aaron, în *Scurtă apendice la istoria lui Petru Maior* (1828) observă că „cel dintâi... mijloc... spre cultivarea și procopsirea nații este cultivarea limbii”. Aceeași idee este exprimată și de Emanoil Gojdu în *Cuvântarea sa* din anul 1829, către boierii din Principate.

Autorii *Lexiconului de la Buda*, Samuil Micu, V. Coloși, Petru Maior, I. Cornelli, I. Theodorovici și A. Teodori, în opera lor impunătoare au fost călăuziți de aceeași convingere că limba reprezintă o modalitate de cultivare a spiritului național.

Petru Maior formulează, de altfel, un apel asemănător: „Au sosit acel timp bine primit ca românii, smulgându-se din grosul întuneric al urâtei neștiințe, să se deștepte a-și lămuri limba sa cea română și, lucrând cu bunul său talent, să se procopsească întru științe din care se naște întregirea minții”. Pe de altă parte, în scrisoarea sa (din 14 octombrie 1815) către episcopul Samuil Vulcan, I. Corneli îl înștiințează despre nevoia de a completa *Lexiconul* și, în acest fel, „a îmbogăți limba și a lumina nația noastră, carea întru exprimarea unor lucruri e săracă și lipsită de termeni expresivi”.

În viziunea corifeilor Școlii Ardelene, limba dobândește o nouă și majoră semnificație. Ea constituia un factor al coeziunii naționale, contribuind la apropierea și unirea vorbitorilor. Gh. Constantin Roja extinde această misiune la întregul teritoriu lingvistic, accentuând că „datoria profesorilor e să răspândească cunoștința acestei limbi literare, care să formeze legătura atotputernică între toate elementele românești”.

Ni se dezvăluie astfel o nouă relație a cultivării limbii, aceea cu unitatea națională. Cu cât o limbă era mai cultivată, mai aleasă și mai îngrijită, cu atât își putea îndeplini mai bine, în condiții optime, menirea ei unificatoare și integratoare.

Studiile istorice și filologice ale reprezentanților Școlii Ardelene erau întreprinse nu de dragul științei pure, din rațiuni pur teoretice, „ci numai pentru a apăra cu știința poporul lor”, cum afirmă Mario Ruffini, în studiul său la *scuola latinista romena*. Gheorghe Bulgăr consideră că, în raport cu situația Transilvaniei, „lucrările fruntașilor Școlii Ardelene erau manifeste politice și spirituale, pledoarii pentru adevăr și dreptate, cu știință precisă, practică, nu simple derivate ale unei erudiții abstracte”.

În acest fel, istoria și limba capătă un caracter militant cu totul remarcabil. Interesul manifestat pentru cultivarea și unificarea limbii române literare își avea sursa în faptul că reprezentanții Școlii Ardelene erau „conștienți că ea este instrumentul principal de afirmare a unității noastre naționale și culturale” (D. Macrea).

În ideologia acelei epoci, cultivarea, consolidarea și unificarea limbii literare erau privite ca un act de patriotism. Interesul pentru cultivarea limbii este apreciat, în această viziune, ca o îndatorire, ca o virtute patriotică. Acest suport patriotic dădea ideilor și preocupărilor acestor cărturari o forță mobilizatoare cu totul specială. Iubirea „neamului” și a „nației” potențează, amplifică și adâncește interesul pentru limbă și stimulează preocupările acestea subordonate unor energii de natură ideologică.

De altfel, un asemenea imperativ este subliniat de către autori ca un resort determinant al tuturor eforturilor și aspirațiilor lor. Paul Iorgovici, în *Observații de limbă rumânească*, recunoaște interesul său pentru perfecționarea limbii: „Eu din ardoarea pentru nația mea n-am păstrat osteneala pentru a aduce limba aceasta la o stare mai bună”. Pe de altă parte, Samuil Micu recunoaște că dragostea pentru cultura patriei sale l-a stimulat în redactarea dicționarului: „Să scriu această carte m-a îndemnat numai iubirea pentru cultura și știința neamului meu”.

În același timp, suportul eforturilor lui Ion Budai-Deleanu era o foarte sinceră dorință patriotică, „de a vedea cândva și întru poporul românesc încai răsărind bunele învățăături”. Autorul *Țiganiadei* mărturisește că același patriotism l-a orientat și în lucrările sale:

„Îndemnul – iubire de neam, scopul – folosire de obște”.

Amorsată de Școala Ardeleană în circumstanțele cunoscute, pasiunea pentru limbă, căreia Timotei Cipariu îi va dedica întreaga sa voință și putere de muncă, se va transmite, amplificându-se mereu și va călăuzi preocupările tuturor intelectualilor din generațiilor următoare.

Exprimate prin glasul celor mai diverși învățați care aparțineau, într-un fel sau altul, Școlii Ardelene, aceste convingeri și principii converg către același rezultat final. Ele se constituie într-o adevărată conștiință a limbii, care se întemeia, în esență, pe recunoașterea semnificației multiple a limbii în viața socială, națională și culturală, pe înțelegerea exigențelor firești ale dezvoltării ei. Această conștiință a limbii însuma, în conținutul ei, convingerile cu privire la originea limbii, la valoarea și funcțiile acesteia, la rolul limbii în procesul renașterii naționale.

Conștiința lingvistică a Școlii Ardelene se integra, fără îndoială, în conștiința națională ca un domeniu al acesteia, îmbogățindu-i neconținutul. Pe temeiul conștiinței de limbă se dezvoltă, astfel, conștiința națională, conștiința unității. Pătrunzând esența fenomenului, G. Ibrăileanu discernе și reține, în lucrarea sa *Spiritul critic în cultura românească*, tocmai acest aport al conștiinței lingvistice, cristalizată prin lucrările Școlii Ardelene, la consolidarea conștiinței naționale și a unității în rândul maselor populare, arătând că ea „ajunge până unde poate să ajungă – până la limită – și devine ceea ce e foarte important, o forță socială, un fenomen de progres”.

Conștiința națională și lingvistică exprimată cu atâta determinare în *Supplex Libellus Valachorum Transilvaniae* și dezvoltată de către reprezentanții Școlii Ardelene, a contribuit la dezvoltarea și impunerea conștiinței de sine a poporului, l-a ajutat să cunoască mai bine care sunt drepturile sale legitime și cum trebuie să lupte pentru dobândirea lor, să înțeleagă mai bine, mai limpede misiunea sa istorică.

Toate aceste principii ce alcătuiau conștiința națională și lingvistică a Școlii Ardelene au constituit suportul ideologic pe care s-au întemeiat discuțiile și preocupările privind situația limbii și perspectivele cultivării și unificării ei. Profilându-se pe acest fundal solid, mai amplu, unitatea limbii a constituit unul dintre obiectivele majore ale preocupărilor reprezentanților Școlii Ardelene.

Proporțiile pe care le-a cunoscut tratarea acestei probleme au fost determinate de mobilul care a stimulat activitatea celor mai mulți dintre cărturari și de scopul urmărit prin scrierile lor. Ei au fost îndrumați și stimulați în preocupările și căutările lor de două resorturi și intenții fundamentale: de a dovedi originea latină a limbii române și de a o face cunoscută străinilor, facilitând învățarea ei; preocupările legate de situația limbii române în acel moment, de satisfacerea cerințelor cultivării și unificării ei, fiind subsumate acestora.

Lucrările și eforturile cărturarilor Școlii Ardelene trebuiau să satisfacă, în primul rând, un scop teoretic-polemic, reclamat de imperativele luptei politice și unul didactic-utilitar, scopul intern, ca să zicem așa, propriu, legat de cultivarea și unificarea limbii române, având în raport cu celelalte finalități un raport secundar.

Într-un prim stadiu, prin elaborarea lucrărilor lingvistice se urmărea nu atât normarea limbii în vederea perfecționării și unificării ei, cât oferirea instrumentului necesar pentru a putea fi cunoscută și învățată și pentru a se putea dovedi originea ei latină. Generalizând aprecierea făcută *Lexiconului de la Buda*, Nicolae Iorga arăta despre acesta că era o „demonstrație, precum demonstrații erau toate lucrările Școlii Ardelene, o demonstrație a originii romane pe care o avea poporul”.

Învățații Școlii Ardelene se străduiesc să aducă cât mai plauzibile și mai numeroase dovezi pentru a demonstra menținerea unității și coeziunii limbii. Petru Maior, de pildă, se oprește îndeaproape asupra acestei probleme, urmărind-o în evoluția și continuitatea sa. El constată și accentuează menținerea unității limbii române în diverse etape istorice, recurgând la numeroase argumente pentru a-și ilustra teza, spre a-l convinge pe cititor și a infirma supozițiile adversarilor.

Unitatea limbii, în structura ei originară, nu a putut fi zdruncinată nici de contactul cu popoarele slave. Petru Maior observă cu multă obiectivitate că influența limbilor străine, și mai ales a limbii slave, nu a alterat structura intimă a limbii române, care s-a menținut, în esența sa, aceeași: „Însă slovenii de țesătura limbii românești cea din lontru, nice cum nu s-au atins, ci aceasta au rămas întreagă, precum era când întâiu au venit romanii, strămoșii românilor în Dacia”.

Ideile cele mai importante ale gândirii lingvistice ale Școlii

Ardelene vor fi preluate și vehiculate mult în perioada următoare de către cărturarii din cele trei țări române, mai ales de către Alecu Russo, Negruzzi, Heliade, Timotei Cipariu, Barițiu etc. sesizând diferențierile existente, Petru Maior observă, în *Dizertație pentru începutul limbii românești*, că aspectul scris conservă o limbă mai unitară, spre deosebire de cel vorbit: „ba în cărți nice nu au fără o dialectă singură”.

CAPITOLUL VII

LITERATURA ROMÂNĂ ÎN PERIOADA PREMODERNĂ

POEZII VĂCĂREȘTI

Poezii Văcărești pot fi considerați adevărați precursori ai literaturii românești moderne, alături de Costache Conachi. Ei sunt exponenți tipici ai epocii în care trăiesc, atât prin mentalitatea social-politică cât și prin literatura propriu-zisă. Intervalul 1780 – 1840, cunoscut, în periodizările literaturii române, sub numele de „perioada premodernă” are anumite trăsături eterogene, diversificate, tipice unei perioade de tranziție. În această epocă, dominația otomană se atenuează, influența occidentală este tot mai marcată, cărțile și ideile apusene reaparând în circuitul societății românești.

Poezii acestei perioade nu au o conștiință acută a condiției lor, datorită lipsei unei tradiții literare „laice”, ei nu sunt niște profesioniști ai scrisului, chiar dacă traduc și imită, având o deosebită predilecție pentru poezia de dragoste și fiind, totodată, influențați de poezia neoclasică europeană. Pe de altă parte, datorită caracterului lor adesea facil și de o expresivitate apropiată de cea populară, multe creații lirice intră în folclor, sub forma așa numitelor „cântece de lume”. Dacă până la sfârșitul secolului al XVII-lea formele poetice au fost accidentale, reprezentând de fapt, introducerea unor pasaje lirice în versificații cu caracter religios, didactic sau narativ, creațiile poezilor Văcărești și ale lui Costache Conachi fac o trecere esențială spre descoperirea lirismului, a expresivității; poezia nu mai este redusă la versificație, în timp ce afectele, sinceritatea, autenticitatea trăirilor devin elemente constitutive ale poeziilor, însăși substanța creației.

Ienăchiță Văcărescu (1740 – 1797) e descendentul unei vechi familii boierești, deținând el însuși mai multe funcții administrative (vistiernic, mare spătar, mare ban). Ienăchiță Văcărescu e autorul uneia dintre primele gramatici ale limbii române, *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești* (1787). Aici este enunțată limpede ideea latinității limbii române („limba

rumânească urmează limbii talienești și celorlalte ce sunt asemenea acesteia, carele au începutul din limba latinească”).

De asemenea Ienăchiță Văcărescu elogiază traducerea *Bibliei* din 1688, propunând totodată o simplificare a alfabetului chirilic și recomandând îmbogățirea vocabularului cu termeni din limba greacă. Terminologia gramaticală a lucrării este imitată după limba italiană (soztantiv, adjectiv, propozitione, nume propriu, neutru, indicativ, imperfectu). Ultima parte a gramaticii lui Ienăchiță Văcărescu e consacrată poezicii, expunând, în spirit clasicist, principii de tehnica versificației, ilustrate cu numeroase exemple, după modelul prozodiei antice și moderne.

De asemenea, Ienăchiță Văcărescu a lăsat două dicționare în manuscris (turco-român, româno-turc, germano-român, român-german). În domeniul istoriei, Ienăchiță Văcărescu e autorul lucrării *Istoria prea puternicilor împărați otomani*, în manuscris, alcătuită din două părți și relatând evenimentele între anii 1300 – 1791. Relatarea are, adesea, un pronunțat caracter memorialistic, impunându-se prin pitorescul detaliilor și arta portretului expresiv, de coloratură morală.

În domeniul poeziei, Ienăchiță Văcărescu cultivă modalități variate; scăpate de sub constrângerea prozodiei rigide, savante, poeziile sale cultivă, totuși, un anume convenționalism expresiv, dar vădesc și prospețimea contactului viu cu folclorul. Poeziile cele mai reprezentative sunt: *Într-o grădină*, *Amărâtă turturea*, *Spune inimioară spune* etc. Nu se poate tăgădui, totuși, că unele poezii ale lui Ienăchiță Văcărescu au, dincolo de timbru ori de accentele confesive, și unele dominante didactice ori moralizatoare. Mult mai bine individualizată, ca sensibilitate și expresie lirică e poezia de dragoste, care „arată deja o sensibilitate obosită, crepusculară, curioasă la un spirit întemeietor (...). Interogația a devenit o subtilitate a stilului, o convenție rotită cu abilitate în versuri pentru a marca o sublimitate, o pasiune în grad maxim, incapabilă din pricina propriei ei forțe să se exprime” (Eugen Simion).

Alecu Văcărescu (1769 – 1799) a scris poezii convenționale, în spiritul poeziei trubadurești. Lipsit de prospețime și de naturalețe a frazării, Alecu Văcărescu mizează din plin pe arsenalul de procedee și figuri al epocii. El nu mai are tonul de galanterie ușoară, de grație nereținută al lui Ienăchiță Văcărescu. „Alecu, scrie Nicolae Manolescu,

nu mai are acest ton. Ceea ce nu înseamnă că e mai sincer, ci doar că ia mai în serios convenția care-i pretinde să se declare robul nurilor. Și «rob» și «nur» sunt, de altfel, în lirica noastră, invenția lui. El singur se jură că nu găsește niciun cusur obrazului iubitei și se leagă să-i fie credincios până la moarte, suportând dulcele laț de gât (...). Din păcate, galanteria e adesea anostă și monocordă, cântată la un instrument care scoate mereu același sunet fals-jelalnic”. Complicând sentimentul iubirii până la încadrarea sa într-un model imaginativ, Iancu Văcărescu e, în același timp, un poet al candorii și al naivității trăirilor surprinse în puritatea lor originală.

Iancu Văcărescu (1792 – 1863) a contribuit în mod limpede la dezvoltarea literaturii române. Limbajul său poetic se caracterizează prin trăsături contradictorii, printr-o anume ambivalență expresivă, calitățile stilistice întretăind-se cu unele neglijențe de limbaj. Cea mai reușită creație a sa e *Primăvara amorului* (sau *o zi și o noapte la Văcărești*). Poezia lui Iancu Văcărescu se reliefează prin ritmul său dinamic și prin stilul natural, ea sintetizând curente literare ale epocii. Astfel, lirica sa e clasică, prin forma versurilor, prezența elementelor mitologice și concepția asupra iubirii, o iubire tratată convențional și retoric, dar ea a fost determinată și de influența scriitorilor francezi din secolul al XVIII-lea și de ecourile literaturii populare.

Față de predecesorii săi, poezia lui Iancu Văcărescu se distinge prin varietatea sa tematică, fapt care a impus și diversificarea modalităților sale expresive și stilistice. În poeziile de inspirație istorică, Iancu Văcărescu, cultivă cu precădere versul amplu de 14 și 15 silabe, cu o structură savantă și cu numeroase inversiuni.

Nicolae Văcărescu (1784 – 1825) este al doilea fiu înzestrat cu har liric al lui Ienăchiță Văcărescu. Deși a scris destul de puțin, Nicolae Văcărescu nu e lipsit de vocație și vibrație lirică. Modelul său poate fi considerat Anacreon, dar și Petrarca, cu ritmurile sale în care oximoronul capătă o pondere destul de considerabilă. Poetul e un iubitor al extremelor ce se împacă în conturul aceleiași imagini lirice („În rai fără tine-i moarte, e gheață! / Și-n iad lângă tine e bine, e viață! / Și în iarnă cu tine sunt toate-nflorite. / Și în vară când nu ești, sunt toate pierite”).

Pentru Nicolae Văcărescu sentimentul iubirii reprezintă unul dintre înțelesurile esențiale ale destinului uman, o forță regeneratoare

ce împlinește ființa și-i dă rotunjime. Alteori, poetul își adâncește versul, meditația asupra lumii capătă accente de gravitate, într-un timbru solemn, ritmat cu acuratețe în imagini demne de tânguirile Ecclesiastului: „Un pic de nădejde d-aș ști c-o să-mi vie, / Și traiul mai dulce că poate să-mi fie, / Atuncea și viața mi-ar fi doar mai scumpă, / Și așa ce-o trage n-aș vrea să se rumpă. // Dar când de nădejde dă leac nu să simte, / Și nici cum să-mi vie, nu-mi trece prin minte, / D-amor... nu e vorbă, dar nici dă viață, / S-au săvârșit toate... ah, rumpe-te, ață”.

Eugen Simion îl încadrează pe Nicolae Văcărescu în tipologia „spiritului chibzuit și auster”, a unui poet care scrie într-un stil dominat de ordine și echilibru, fapt ce se vedește și în versul său cu imaginație austeră, retransat în sine mai degrabă decât revărsat din tiparul prozodic dat.

Poeții Văcărești au însemnat, în istoria poeziei românești, momentul desprinderii de modelele străine și al recuperării unui timbru propriu, individualizat, în ciuda lipsei unei conștiințe a scrisului prea pronunțate.

IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU

Amărată turtura

Poet cu o incontestabilă conștiință a dificultăților scrisului, ce resimte, cum ar spune Flaubert, „les affres du style”, Ienăchiță Văcărescu a fost, un spirit întemeietor, ce privește cu egală și constantă preocupare înspre latura morală a scrisului, dar și spre pragul – limitativ, nedesăvârșit, precar – al limbajului ce trebuie să întemeieze dicțiunea poetică, să dea trup fiorului liric. Această latură a personalității lui Ienăchiță e consemnată de Eugen Simion, în *Dimineața poezilor*: „Faptul că poetul se gândește să exprime aceste legi morale prin *poetice faceri* arată că lângă conștiința morală stă trează și conștiința estetică. Ea întâmpină însă, cum s-a văzut, imperfecțiunea limbajului. Ienăchiță are, atunci, convingerea că nașterea poeziei coincide cu nașterea limbii care încearcă s-o exprime (...). Sentimentul lui profund este că scrie prima literă a alfabetului, stabilește table morale, fundează o logică și o estetică. Sentiment, încă o dată, de întemeietor, hărăzit să devină model”.

E de necontestat faptul că poezia lui Ienăchiță Văcărescu are o componentă didactică, moralizatoare, cu accent parcă prea apăsător mimetic, cu versul atent la sonurile vremii. Pe de altă parte, poezia cu amprentă lirică mai apăsătoare configurează o adevărată mitologie a

iubirii, cu elemente ce conduc la un ceremonial cvasitrubaduresc, ce cuprinde în contururile sale suspinurile celui îndrăgostit, implorația ființei masculine subalterne, ritualizarea gesturilor, invocarea obstacolului ce se așază neconținut în calea sentimentului iubirii etc.

Amărâtă turturea e o poezie în care sentimentul iubirii e ușor travestit în alegorie lirică, iar tonalitatea dominantă, ce străbate versurile este cea de durere estompată, de jale reculeasă, de suferință ce dă ocol sentimentului, îl recompune prin prisma unei imaginații transfiguratoare, care înalță, regândește, rescrie figura evocată. Lamentația e alimentată, aici, de dorul după ființa iubită pierdută pe veci, ființă a cărei imagine se atenuază tot mai mult, până la nedeterminare și ștergere a contururilor, sub impactul nemilos al timpului.

Există, în această creație eminamente lirică și un dinamism interior al imagisticii, o neîndoielnică sugestie a mișcării, un ritm narativizat care e imprimat, în cele din urmă, de inflexiunile alegorice ale textului. Durerea se concretizează astfel prin fabulă, suferința e figurată în desfășurare epică, dorul se revelează în mod mediat, prin intermediul evocării păsării: „Amărâtă turturea/ Când rămâne singurea, / Căci soția și-a răpus, / Jalea ei nu e de spus. // Cât trăiește tot jălește, / Și nu se mai însoțește! / Trece prin flori, prin livele, / Nu să uită, nici nu vede. // Trece prin pădurea verde/ Și să duce de se pierde. / Zboară până de tot cade, / Dar pre lemn verde nu șade. // Și când șade câteodată, / Tot pre ramura uscată. / Umblă prin dumbrav-adâncă, / Nici nu bea, nici nu mănâncă. // Unde vede apă rece, / Ea o tulbură și trece; / Unde e apa mai rea, / O mai tulbură și bea. // Unde vede vânătorul/ Acolo o duce dorul, / Ca s-o vază, s-o lovească, / Să nu se mai pedepsească. // Când o biată păsărică/ Atât inima își strică, / Încât dorește să moară/ Pentru a sa soțioară (...)”.

Strofa ultimă a poeziei face trecerea de la lirismul indirect, al fabulei turturelei, la un lirism nemediat, la viziunea eului liric, marcat deopotrivă de întâmplarea nefericită și de avatarurile propriei alcătuirii efemere: „Dar eu om de-naltă fire, / Decât ea mai cu simțire, / Cum poate să-mi fie bine?! / Oh, amar și vai de mine!”

Și această poezie mărturisește, într-o măsură importantă, drama de limbaj și de sensibilitate pe care o trăiește poetul, autor ce are în mod limpede conștiința limitelor limbii în care era silit să-și toarne afectele, fapt subliniat de Eugen Simion: „Convenția ocolului

ascunde și o neliniște reală, putem spune tragică, în fața limbajului anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în lațul iubirii este și zbaterea în lațul gramaticii. Iată, dar, adevărata, reala dimensiune a suferinței lui Ienăchiță Văcărescu: un mare ideal și conștiința că nu-l poate exprima pe de-a-ntregul”.

Amărâtă turturea este un poem de dragoste transcris în timbru alegoric, cu simbolurile desenate destul de precis, un poem în care sentimentul suferinței, al pierderii tragice a ființei iubite e conturat în versuri cu tăietură precisă și sobră, de o simplitate ce amintește timbrul liricii populare. Repetițiile, exclamațiile ori interogațiile contribuie la redarea stărilor sufletești imponderabile declanșate de starea de solitudine, de izolare a eului.

Imagistica rafinată, desenul limpede al versurilor, culoarea afectivă redată în sugestii alegorice dau poeziei lui Ienăchiță Văcărescu un ritm și un sunet de o surprinzătoare expresivitate.

IANCU VĂCĂRESCU

Ceasornicul îndreptat

Spre deosebire de Ienăchiță, Iancu Văcărescu e un poet ce începe să aibă conștiința scrisului, un poet ce dovedește, în versurile sale, o mai mare stăpânire a propriilor afecte și a expresiei. Faptul este subliniat de Eugen Simion: „Al patrulea poet al familiei, Iancu, este omul altui veac. Cu el intrăm în sensibilitatea secolului al XIX-lea, în faza ei de început, sincretică și confuză. Iancu Văcărescu are deja psihologia unui poet profesionist. Are ironie, are siguranță în ceea ce scrie și atacă toate formele lirice. A treia generație a Văcăreștilor este deja instalată în literatură. Vaietul bunicului întemeietor nu se mai aude în poemele sofisticate ale nepotului obosit de prea multă știință. Iancu n-are îndoieli asupra limbajului. N-are îndoieli nici asupra posibilităților lui de a *ceti* firea (...)”.

Față de predecesorii săi, Iancu Văcărescu are, într-un anumit fel, un proiect estetic și scriptural, în conformitate cu care își modelează sensibilitatea în vers. Procedeele predilecte ale poetului sunt, în afară de descripție, monologul, meditația ori confesiunea cu iz melancolic. *Ceasornicul îndreptat* e o poezie ce lasă în urmă lirismul erotizant, lărgind sfera inspirației înspre meditația asupra timpului. Interesant e faptul că meditația nu e redată în mod rigid, ci capătă o amprentă afectivă, primește o coloratură morală indiscutabilă: „Tu, care vremea

ne spui că trece, / Ne-aduci aminte des, moartea rece, / Vino acuma, ia-nvățătură, / Schimbă nedreapta a ta măsură! / Știi ticălosul om ce puține/ Poate să aibă ceasuri de bine. // Când dar asupră-i răul se scoală, / Când stăpânește război sau boală, / Vezi sărăcie, necaz, durere/ Când vezi primejdia în putere; / Atunci fă anul d-un sfert să fie, / Ș-al sfert să treacă, să nu mai vie”.

Reflecția asupra condiției umane, asupra fragilității ființei și a caracterului malefic al timpului e complicată aici de conotații etice, prin care autorul se raportează la epoca sa, dar și la defectele de caracter ale semenilor săi. Interesantă din punct de vedere al viziunii, această conjuncție între meditație și sancțiune etică se completează cu accentele autobiografice, ce se constituie într-un grafic extrem de grăitor al unei sensibilități atente la ritmul lumii în care trăiește: „Vezi a mândriei la om pieire/ Nemilostivă neomenire, / Nelegiuire că uneltește, / Prieteșugu că se răcește, / Vezi patrioții cu neunire, / Siliți, iubiții, spre despărțire, / Vezi tu un cuget fără de lege, / Că sfinte noduri va să dezlege, / De simțiri inimă când vezi seacă, / Fă ca minutul, anu să treacă. // Când vezi dreptatea că biruiește, / Când despărțiții îngeri unește, / Când toți românii au cinste mare, / A simpatiei când vezi lucrare, / Când obștea noastră e fericită, / Când vezi în brațe-mi p-a mea iubită, / Vezi că sunt mințile mele duse/ D-ale iubirii plăceri nespuse, / Atunci secunda fă să-întârzie, / D-un bun an bisect fă-o să fie”. Această modernă invocare a relativității timpului, a dilatării sau a comprimării sale în funcție de stările afective ale ființei e transpusă în versuri în care fiorul elegiac și obiectivarea meditativă se întâlnesc benefic.

Ultima strofă a poeziei aduce un spor de subiectivitate; sentimentul trecerii – vremii, ca și a ființei – este modulat în arpegii melancolice, de intensă simțire lirică, iar „îndreptarea” ceasornicului rămâne doar o dorință, un țel în veci neatins („Așa, plăcută, tu, dându-mi pace, / Și eu prieten al tău m-oi face; / Iar cum bați ceasuri de vei mai bate/ Neamu-ți dărăpăn după dreptate! / Căci fără nicio milostivire/ Superi auzul ș-orice simțire, / Când fără vreme spui că e vreme: / De rău, de moarte, tot a ne teme”).

Se poate spune că, din unghiul substanței, al fondului poetic, creația lui Iancu Văcărescu se caracterizează printr-o aglomerare de obiecte ori noțiuni dintre cele mai felurite, străbătute de fluxul meditației și de rezonanțele sensibilității sale acute la lume. „Discursul

său, scrie Eugen Simion, este, în esență, o suprapunere de mai multe discursuri dintre care unele foarte vechi”. Afectiv, fără a fi afectat, Iancu Văcărescu este un autor ce adună în tiparele stihurilor, forme poetice, modalități de a scrie dintre cele mai diferite, cărora le împrumută felul său propriu de a simți.

ALECU VĂCĂRESCU

Oglinda când ți-ar arăta

Forma de manifestare predilectă a sensibilității poetice a lui Alecu Văcărescu este erosul. Starea de iubire e înscenată de autor în ipostaze și modalități artistice dintre cele mai felurite, de la iubirea galantă, la fiorul netrucat al dragostei neîmpărtășite, toate aceste ipostaze plasându-se, însă, sub zodia unui cod moral, sintetizabil în formula metaforică „Să arz trăind, să mor arzând”. De cele mai multe ori iubirea e modulată în ipostaza simbolică a *focului*, a arderii, a combustiei, imagini ce au darul de a vizualiza mai prompt intensitatea sentimentului, ardența stării de dragoste.

În aceste creații în care iubirea e transpusă în registre diverse, un procedeu rămâne să prezideze cu deosebire scenariul erotic: oximoronul; îngemănare a contrariilor, adunare laolaltă a pornirilor și trăsăturilor neconcordante, oximoronul exprimă cel mai bine ambiguitatea, complexitatea și multitudinea de nuanțe ale sentimentului erotic. Acest fapt e subliniat de Eugen Simion: „Oximoronul devine figura fundamentală a poeziei lui Alecu Văcărescu: lângă «dulcele laț», există o varietate impresionantă de «dulce de rob nume», de «patimă cumplită», chinuri plăcute, pârjoliri dătătoare de extaz, de petrecere cu necazuri etc. Iubirea este o încăpere care are, ca vestibul, durerea. Nu este posibil accesul la marele festin fără a trece prin vestibulul în care ard toate focurile iadului. Alecu pare mulțumit să întârzie în acest limb (...). Expresia morală a acestei arderi continue este, cum am zis, *robia*. Toate versurile vorbesc de abandonarea faimoasei mândrii virile a bărbatului în fața femeii. Mândria lui Alecu este să intre în jug și, dacă se poate, pentru totdeauna”.

Oglinda când ți-ar arăta e o poezie foarte elolventă pentru talentul poetic al lui Alecu Văcărescu. Tema este iubirea, prezentată indirect, prin intermediul metaforei oglinzii, metaforă ce redă simbolică și mistică dragostei, într-un chip rafinat și într-o compoziție savantă. Sunt puse în opoziție, în această poezie, două modalități de a privi chipul feminin: oglinda și cugetul îndrăgostit. Oglinda este cea

care, în viziunea poetului, nu traduce întocmai frumusețea feminină, îi împrușcă farmecul, îi diminuează naturalitatea, în timp ce doar sufletul îndrăgostit arată farmecul femeii la adevăratele sale proporții și dimensiuni. Sentimentul de adorație, de implorare cvasimistică al eului liric este dominant, chipul feminin e transpus ca o revelație a subiectului ce își descoperă parcă o a doua natură prin transfigurarea fapturii iubite de astă dată în oglinda conștiinței sale îndrăgostite („Oglinda când ți-ar arăta / Întreagă frumusețea ta, / Atunci și tu, ca mine, / Te-ai închina la tine. // N-ar fi mijloc să te privești / Asemenea după cum ești / Și idolatrie / Să nu-ți aduci tu ție. // Ochii în ea când ți-i arunci / Dă tot să-ntunece atunci / Și dă te și arată / Iar nu adevărată. // De-aceea nu da crezământ / Oglinzii, ce cu scăzământ / Îți face înșălăciune / Și tot minciuni îți spune”).

Dacă oglinda este, în viziunea poetului, un obiect mincinos, ce nu poate provoca decât dezamăgire, diminuând farmecul chipului iubit, imaginația poetului este singura capabilă să redea, prin transfigurare simbolică, prin reliefarea trăsăturilor ascunse ale figurii, adevărata faptură a iubitei („Ci câtă ești să știi, dă vei, / Dă crezământ ochilor miei, / Fiindcă nu te-nșală / Nici fac vreo greșală. // În ei te cată să te vezi / Întocma pă cât luminezi / Și d-într-a lor vedere / Vezi câtă ai putere. // Crede-i săracii când îți spun / Că numai ție să supun / Și că le ești din fire / A lor dumnezeire”).

Pentru Alecu Văcărescu amorul este complicitate și robie dulce, povară plăcută și suferință cvasimistică, reculegere adoratoare în fața chipului iubitei și ardere de sine. Figura feminină are o natură ambivalentă; ea este alcătuită din inaccesibilitate și contur empiric, din aluzie și mister al sentimentului inefabil, pe de o parte, și reprezentare directă, pe de alta.

Foarte multă văz plăcere

Căutând să fixeze imaginea iubirii, să reprezinte esența sa simbolică, Iancu Văcărescu se lovește de neputința cuvântului de a traduce intraductibilul, de a reda un sentiment atât de vaporos, de insesizabil cum este dragostea. Subzistă, în ciuda oricărei definiții ce ar vrea să o circumscrie, o margine nelămurită de mister, o aură de nedeslușit fior nostalgic, un „nu știu ce” care împiedică formularea exactă a stării de dragoste. Starea aceasta de nelămurire, de informulabil și de nenumire e notată de Eugen Simion, de pildă, în *Dimineața poezilor*: „Rămâne, cu toată această risipă de jale, ceva

nenumit, ceva ce nu poate fi exprimat. Este tema ascunsă a *discursului* construit printr-o recurență nebunească a clișeeilor. Alecu o numește, într-un loc, «un nu știu ce prea dulce» care, după el, ar fi chiar esența iubirii. Înțelegem atunci că toate stihurile se învârt în jurul acestei noțiuni, de altfel comune în poezia veche, reluată și de romantici. Poetul nu cutează s-o fixeze într-o imagine, cum un spirit religios nu cutează să deseneze chipul divinității”.

Poezia e construită în mai multe registre, sau pe mai multe paliere ale semnificației; există, mai întâi, un registru al meditației, al reflecției asupra lumii, a sensurilor existenței ori asupra erosului, după cum există un alt palier semantic, al trăirii imediate a sentimentului, al extazului iubirii. S-a spus că acest poem este un fel de încercare de filosofie a erosului, prin care autorul caută să conceptualizeze o stare sufletească atât de greu de prins într-o definiție, atât de imponderabilă. Între eul liric, peisaj și frumusețea feminină se stabilește un raport ce favorizează cunoașterea, intuitivă, subtilă, empatică a stării de dragoste. Poetul pornește de la ideea că perceperea frumosului e singura modalitate de a cunoaște cu adevărat esența lucrurilor, substratul lor genezic și generic, e un mod de trăire în absolut și de reculegere întru adevărurile imuabile ale vieții: „Foarte multă văz plăcere / La a tuturor părere, / Hotărând cu o pornire, / Fără d-a face osebite: // Cum că lucruri delicate / Trei se află-n lume date / Care pot să îndulcească / O vedere omenească. // Zic: c-o apă și-o verdeață / Și un chip frumos la față / Au fireasc-a lor putere / Să mângâie o vedere”.

Pentru a cunoaște cu adevărat natura iubirii, poetul crede că apelul la rațiune este cu totul necesar și că o minte suplă, mlădiată pe relieful conceptului, poate avea șanse de a radiografia sensurile erosului: „Arătând că pot să facă / Orice suflet ca să placă, / Și cusur să nu rămâie / Pă cât simte să-l mângâie. // Dar o minte cu simțire, / Delicată și subțire, / Vrând acestea să le-adune, / Face judecăți mai bune; // Nu dă fără’ dă cercetare / Privileghiu așa mare: / Tot un fel sunt câte trele / D-opotrivă între ele. // Căci la apă și verdeață / Și dă este vreo dulceață, / Dar o știm cu legătură / Într-un fel dă la natură”. Autorul e, cu alte cuvinte, adeptul cunoașterii directe a modelelor naturale, al relației imediate cu firea, în toate nuanțele acesteia, pentru că numai o astfel de relaționare a spiritului la cadrul natural poate aduce verificarea și validarea unor concepte, a unor idei.

Dincolo de frumusețile naturii, de meditația ființei în marginea existenței există însă un element fundamental, frumusețea feminină, „obiectul terorizant și fascinant (...), principiul însuflețitor de care încearcă să se apropie și nu poate bărbatul căzut la gânduri grele” (Eugen Simion). Frumusețea are darul de a însufleți simțirea și de a aprinde imaginația, de a amplifica plăcerea celui care contemplă conturul unui chip grațios („Când voi zice frumusețe, / Voi și suflet cu blândețe, / Cu simțiri, cu isteciune, / Depărtat de-nșelăciune. // Și un nu știu ce prea dulce/ Ce simbadie aduce! / Și să-nnoadă cu strânsoare/ Unde va fi dat prinsoare. // Atunci este însușită: / Frumusețea săvârșită, / Care poate să numească/ Fitecine și cerească. // Atunci fermecă din fire/ Orice suflet cu simțire, / Și mângâie și vederea, / Și adaugă plăcerea. // Acest dar al frumuseții/ Cu al apei și-al verdeții, / Având și singurătatea, / Face rai pustietatea!”).

Împletind latura estetică cu aceea morală, Alecu Văcărescu întrunește, în fond, frumosul și binele în aceeași expresie, aderând, cu voie ori fără voie, la o concepție kantiană și refuzând să se dedice estetismului pur.

NICOLAE VĂCĂRESCU

Primăvara se ivește

Nicolae Văcărescu este, s-ar putea spune, un poet minor, în ale cărui versuri se pot observa unele ezitări de compoziției, un autor lipsit de rafinament, ce iubește mai curând expresia frustă și cuvântul succulent. Spiritul creațiilor sale este impregnat de o înclinație spre notarea aproape mimetică a realului, într-un limbaj auster, scuturat de podoabe stlistice, epurat de întorsături elegante ale condeiului.

O altă dominantă a firii poetice a lui Nicolae Văcărescu este aceea de moralist, de ins atent la orice abatere de la normalitatea simțirii și a caracterelor, la orice deviere de la dreapta cumpănă a naturii umane. E drept că o astfel de repliere a poeticului în schema etică produce o diminuare a lirismului, un reflux al fanteziei și o mai severă structurare a discursului.

De altfel, Eugen Simion găsește că poeticitatea se situează într-un plan al rigorii, cugetul autorului fiind mai mereu încătușat de o voință de ordine și echilibru: „Avem toate elementele pentru a spune că plăcerile sufletului încep, la Nicolae Văcărescu, de la un anumit grad de ordine și că ele nu trebuie să zdruncine temeliile firii. De aceea toate fantasmale iubirii se mișcă într-un climat de izolare și uscăciune,

în niciun contact cu elementele însuflețitoare, fecunde, din afară”.

Ființă duală, cum însuși mărturisește, Nicolae Văcărescu este, pe de o parte, datat voluptăților terestre, gustând epicureic plăcerile trupului, dar, pe de alta, savurează și rafinamentele artei lirice, vapoara simțire a cugetelor înalte.

Primăvara se ivește e o poezie ce trădează exuberanța în fața anotimpului renașterii naturii, în fața regenerării ciclice a firii. Sentimentul dominant este acela de ardoare, de comuniune adâncă cu ritmurile universului întreg. Revelația acestei naturi ce respiră o nouă viață se conjugă cu optimismul din sufletul poetului, cu fiorul de plăcere și voluptate deșteptat de spectacolul acesta al înnoirii și al unei noi vieți a elementelor („*Primăvara se ivește, / Ia vezi muguru-nfrunzește, / Și iarba cum încolțește, / Inima-mi zburdă și crește! // Cucul a-nceput să cânte, / Nu pe crăci uscate, frânte; / Micșuneaua, cam plăpândă, / Altor flori miros comândă, / Daleo, doamne, ce orândă!*”).

Poezia continuă în ritmul și în tonalitatea unei doine de haiducie, poetul inducând sugestia legăturii indestructibile dintre om și natură, dintre ființa umană, cu complexitatea sentimentelor pe care le poartă în cugetul ei și natura veșnică, în veci neschimbătoare. Sunt întrunite aici toate elementele doinei de haiducie: sentimentul libertății, al orizontului deschis, afecțiunea față de roib, vitejia, simțul dreptății: „*Roibul meu, iarna mai toată, / N-a văzut vifor, nici zloată, / Că-l țineam tot pe cărare, / Pe bere și pe mâncare, / Vai de draga lui spinare! // Roibule mi te gătește, / Șalele-ți înțepenește, / Să mă duci peste pripoare, / Văi și coaste la strâmtoare, / Pre potecă fără de soare. // Daleo, daleo, dragă durdă, / Fă-te-ncoace, nu fi surdă, / Vin să te-ngrijesc mai bine / Ca-npuiat greierii-n tine, / Daleo, durdă, vai de mine! / Oleo, le-o! vremea-nvitează / Păl cu inima vitează, / Să nu stea să se clocească, / Ci-n sânge să bălăcească, / Pomina să-și înflorească*”.

Evident, în ciuda similitudinilor cu poezia populară de acest tip, *Primăvara se ivește* are și un sunet propriu, original, ce ține de un simț foarte ascuțit al naturii reînviată și de expresia mai apăsătoare subiectivă. Și aici, accentele de confesiune se întretaie cu tonurile morale, ce aduc cu sine o anume uscăciune a stilului ce ține, poate și de „firea gospodărească” a lui Nicolae Văcărescu, pe care o descifra un critic.

COSTACHE CONACHI

Costache Conachi a trăit între anii 1778 și 1849. Creațiile sale au

fost publicate la Iași în 1856 (*Poezii, Alcătuiuri și tălmăciri*). Poeziile de dragoste ale lui Conachi, elegii sau ode, sunt construite în general artificial, într-o tonalitate adesea convențională, după modelele neoclaseice. Limba literară folosită de Conachi prezintă numeroase inconsecvențe, pentru că arhaismele și regionalismele alternează cu fonetisme care vor deveni normă supradialectală. O trăsătură dominantă a poeziilor sale este patriotismul, ca și oscilarea între naturalețe și convenționalism. Poeziile sale (mai ales *Scrisoarea către Zulnia* și *Amorul din prieteșug*) reprezintă, în viziunea lui Nicolae Manolescu „prima autobiografie lirică erotică de la noi, în spirit trubaduresc și balcanic”. Costache Conachi a mai scris un scurt tratat de poetică (*Meșteșugul stihurilor românești*) și trei încercări dramaturgice (*Comedie banului Canta, Giudecata femeilor* și *Amoriul și toate harurile*).

Prin întreaga sa creație, Conachi se dovedește un scriitor îndatorat epocii în care scrie, un autor care preia, cu alte cuvinte, ritmuri, teme, modalități de a scrie din imediata apropiere, și, pe de altă parte, un creator de surprinzătoare resurse înnoitoare, cu o viziune destul de modernă asupra poeziei și asupra rosturilor sale. „Alunecarea continuă și savantă între mistic și profan” este, în viziunea lui G. Călinescu, specifică liricii lui Conachi, poet al extremelor ce se atrag și al trăirilor ce alternează, se întrepătrund și se opun adesea. Relația dintre ființa umană, cu universul său complex de trăiri interioare și lumea potrivnică, raportul dintre aparența ființei și esența sa, dintre sentiment și datorie e conturată într-un mod extrem de nuanțat de poet.

Nu de puține ori autorul vedește sensibilitate și delicatețe în descrierea chipului iubitei, în metafore grațioase, ce caută să surprindă imponderabilul frumuseții feminine. Amestecul de tipar vechi și de modulație sentimentală nouă, atât de caracteristic în unele dintre poeziile lui Conachi, e subliniat de Nicolae Manolescu: „Sufletul anxios al omului de la 1800, care se exprimă la Conachi prin reformularea temei biblice a instabilității, conține și unele accente noi, datorate complexității sufletești a unui bun cunoscător al literaturilor apusene (din care a tradus) și care începe să aibă «biografie». Lirismul medieval fiind impersonal, din amplele compuneri în versuri ale lui Conachi i-au putut fi reconstituite autorului pasiunile și eșecurile. Fondul primar rămâne și la el, ca și la Alecu Văcărescu, acela trubaduresc, dar alterat

de o simțire mai puțin convențională și de un «realism» al detaliilor cu totul neobișnuit în epocă”.

Se poate afirma, de asemenea, că tânguirea erotică a lui Conachi este, spre deosebire de cea a mai tuturor contemporanilor săi, bine individualizată, particularizată, având, așadar, un contur personal foarte pregnant. În ciuda clișeelelor și a modelelor anacreontice pe care le preia din recuzita epocii, Conachi are un timbru liric original, configurând un autoportret liric, trasat în tonalitatea limbajului îndrăgostit.

Delicatețea tonului și frăgezimea imaginilor poetice, abandonul discursului în registrul afectiv al melancoliei, cultivarea ambivalențelor și a paradoxurilor stării erotice, puterea de a evoca sugestiv conturul chipului iubit sunt trăsăturile definitorii ale liricii lui Conachi.

Pentru ce îți ungi, femeie, fața

Costache Conachi este, poate, poetul neoclasic ce a inaugurat în literatura română o scriitură erotică, o scriitură ce caută să înregistreze cele mai subtile modulații ale stării de dragoste și, totodată, să fixeze în vers tulburătoarele ritmuri ale sentimentului. S-ar părea că dragostea inventează, prin ecourile sale afective, o scriitură nouă, infinit nuanțată, o scriitură îndrăgostită, modulată în ritmuri și frazări variate, ce are acces la cele mai tainice înțelesuri ale ființei. În *Meșteșugul stihurilor românești*, Conachi își expune, într-un mod plastic, propria concepție despre iubire și despre poezie, modul în care una o exprimă pe cealaltă, formulând o adevărată retorică a dragostei: „Nu mă bucură stihurile ce am făcut, cât, pentru că au dobândit plăcere și iscălitura dumitale, cu care pot să fie plăcute la ochii tuturor. Dumita mă cinstești a zice că dau suflet unor rânduri ce potrivesc în versuri și că zugrăvesc patimile cu învioșare ce gâdilă simțirea sufletească. Dar vei ști, strălucito, că darul acesta l-am primit de la dumita în ceasul acela când mi-ai arătat că poate muri cineva încă trăind și să trăiască murind. Îmi scrii că ai dori să afli meșteșugul cu care să însuflețază stihurile; te sfătuiesc să-l iai de la ochii dumitale, pentru că de la dânsii l-am furat”.

Dar pentru Conachi iubirea nu este deloc o stare afectivă confortabilă, de reculegere ori de extatică așteptare a fiorului comuniunii cu făptura iubită. Dragostea e, dimpotrivă, năvalnică și mistuitoare, torturantă și sfâșietoare, e un chin îndurat cu delicii de

sensibilitatea acută a unui eu liric supus mereu presiunii sentimentului. Eugen Simion remarcă acest lucru, în *Dimineața poezilor*: „Conachi face să se creadă că iubirea îi este de fiecare dată chinuitoare (adică profundă) și neprefăcută. Și are, până la un punct, dreptate: obiectul, indiferent de natura lui, provoacă o pasiune care se manifestă mereu în același fel. Ea îl somează să scrie, cu alte cuvinte: să se jeluiască. Stihurile, indiferent de adresa lor, constituie un singur, neîntrerupt monolog. Un discurs lung, o confesiune eliberatoare. O eliberare care-l duce însă mereu, se va vedea, pe marginea prăpastiei. A trăi la hotarul neantului a devenit pentru poetul erotic un mod obișnuit de existență”. Însăși scriitura este iubitoare de extreme, îmbinând tensiunea expunerii cu tonul adesea molatic, cu timbrul elegiac, modulat în arpegii minore.

Pentru ce îți ungi, femeie, fața este o pledoarie lirică pentru asumarea frumuseții feminine ca efect al naturaleții și spontaneității, dar este și o critică a contrafacerii și fardului întrebuițat pentru sporirea expresivității și grației: „Pentru ce îți ungi, femeie, fața cu atâtă ghileală / Și îți muruiești obrazul cu băcan și cu văpsală? / Și de ce ți-încingi grumazul cu pete strălucitoare / Și îți umezești zulufii cu ape mirosătoare? / Mai bine-ai purta de grijă să câștigi acele daruri / Cu care să faci podoabă la a sufletului haruri. / Dacă vrei să te iubească bărbatul tău cu credință / Și de voiești înțelepțai să-ți caute cu umilință, / Uită-te de vezi pe ere ce reală strălucește / Și trandafirii pe carii nici zugrav nu-nchipuiește / Firea s-au silit a face acea vie zugrăvală / Ș-a lor dulce frumusață vesălește iar nu-nșală / Lasă, dar, fățarnicia și-a obrazului schimbare / Căci frumusețea firească robește pe om mai tare”.

Evident, există în aceste versuri și o schemă morală, un substrat etic, al unui autor pentru care iubirea este un sentiment copleșitor, revelator pentru disponibilitățile cele mai ascunse și mai semnificative ale ființei umane. Se poate deduce din frazarea solemn-ironică a lui Conachi un înțeles moral, ce sporește alura obiectivată a viziunii lirice. E, într-un fel, o pornire rousseau-istă, a unui spirit ce caută apropierea de natură, reintegrarea în ritmurile firii, restaurarea candorii într-o lume a artificialului și a contrafacerii.

Scriitura se caracterizează aici prin spontaneitate și expresivitate, pentru că ideile poetice sunt tot mereu plasticizate, au o coloratură afectivă, se subiectivizează intens, capătă un contur de o

sensibilitate și prospețime neîndoielnice.

Lumea

Lumea este un poem cu implicații moral-filosofice, în care Costache Conachi își propune să fixeze condiția omului pierdut „pe marea lumii”, a ființei ce-și presimte precaritatea, fragilitatea propriei stări, din perspectiva resurselor sale limitate de cunoaștere și de trăire, în fața ilimitatului universului. Ideea pe care o plasticizează în vers Conachi e aceea a nestatorniciei ființei, a sentimentului de pierdere a identității pe care îl trăiește omul într-o lume ce își surpă înțelesurile, lipsită de repere sigure, de sensuri definite și definitive.

Comparația dintre lume și mare este cea care conferă plasticitate și obiectivare discursului liric, viziunii poetice a omului pierdut în furtuna vremurilor („Pre marea lumii aceasta lată, / În care omul cu ah înoată, / S-au cunoscut că nu poate să fie/ Niciun lucru cu statornicie, / Căci atunci când s-arată mai lină/ Și veselește cu vreo pricină, / Îndată furtună să scornește/ Și, după ce văzduhul negrește, / Întregi munți de valuri înspumate/ Umflă din prăpăstii adâncate, / Și, vărsând, vorbe din adâncime/ Orice putere, orice mărire”).

Tonalitatea expresiei se transformă în tânguire, în litanie la adresa ființei ce nu-și află, în universul nesfârșit, nici rost, nici loc, nici sens. Tristețea se îmbină aici cu scepticismul, cu neîncrederea în capacitatea omului de a se cunoaște și de a cunoaște natura întreagă („O, lume, lume amăgitoare/ ce te-nvârtești din stare în stare/ Și undești pre om ca o vicleană, / Spune-mi de ce ești așa tirană? / Pruncii, născându-să, lacrimi varsă, / Tinerii per cu inima arsă, / Vârstnicii viețuiesc cu suspinuri/ Și bătrânii să topesc în chinuri”).

Singura sursă de stabilitate afectivă și de echilibru moral este, în viziunea poetului, „prieteșugul”, armonia dintre ființe, comuniunea de idealuri și de gânduri dintre oameni. Prieteșugul este aici o noțiune ambivalentă, pentru că el poate însemna, deopotrivă, afecțiunea de ordin spiritual și pasiunea erotică. E o ambivalență ce ține de firea poetului, ardentă și calculată, pasională și lucidă în același timp. Prietenia înseamnă, pentru poet, o schimbare de zodie, o deschidere a orizonturilor, o tentație a depășirii stării de solitudine: „Că toate trec într-o clipală, / Numai prietenul cu unire/ Este o zare de fericire/ Ce are omul drept alinare/ La orișice feli de întâmplare. / O, prieteșug, rai de plăcere, / Ce le începi numai din vedere/ Și ești păstrat și după orbire/ Și ispitit în nenorocire, /Spune-mi unde lăcuiești anume, / Ca

să te caut în toată lume, / Să dau prin foc, prin apă, prin pară, / Ca să mă lipesc de-a ta aripioară. / Și petrecând într-ale tale brață, / Voi răbda și scurtare de viață/ Și mă voi lipsi/ De orice bine/ Numai să te alb lângă mine”.

Prieteșugul pe care îl teoretizează liric Conachi are sensul unei iubiri generice în care se întrevede „soluția la deșertăciunea lumii” (Eugen Simion). În mai toate poeziile lui Conachi, și, desigur, și în *Lumea*, există un aliaj de reflecție morală și de discurs erotizat. Discursul îndrăgostit și discursul cu contur etic sunt egal îndreptățite, își dispută cu egală îndreptățire câmpul semantic al poeziilor lui Costache Conachi, cel care consolidează în literatura română lirismul erotic, fundamentat pe relația de extremă finețe dintre spirit și afecte, dintre cugetul clar, raționalizant și învolburarea sentimentului, a trăirii ardente.

DINICU GOLESCU

Cel mai important prozator al perioadei de tranziție e Dinicu Golescu (1777 – 1830). Cea mai valoroasă creație a sa e *însemnare a călătoriei mele* (Buda, 1826). Descriindu-și călătoriile și impresiile provocate de aceste călătorii în țările Europei Centrale și Occidentale, Dinicu Golescu zugrăvește, cu lux de amănunte, felul cum sunt organizate învățământul, instituțiile de cultură, economia și administrația. Memorialul de călătorie al lui Dinicu Golescu are un dublu scop: să scoată în relief binefacerea civilizației occidentale și să critice stările de lucruri negative din Țara Românească, puse mereu în opoziție cu realitățile occidentale.

Viziunea asupra realității este, în *însemnare a călătoriei mele*, obiectivă, cu notații veridice, concise, în propoziții cu un început stereotip.

Stilul descriptiv și stilul afectiv se întretaie, autorul reușind în același fragment diferite procedee stilistice pentru a realiza o deplină armonizare a expresiei cu faptul descris.

Însemnare a călătoriei mele – aspecte ale limbii și stilului

În anul 1826 se tipărește la Buda una dintre cărțile cele mai originale, mai atractive și mai semnificative din literatura noastră premodernă, *însemnare a călătoriei mele*, a lui Constantin Radovici din Golești, cunoscut de istoria literară sub numele Dinicu Golescu.

Jurnalul de călătorie al marelui logofăt al Țării Românești avea să-i uimească pe contemporani nu doar prin informațiile inedite cu

privire la țările vizitate, ci mai ales prin zugrăvirea tabloului zguduitor al mizeriei țăranului muntean, prin indignarea cu care autorul demasca această stare de lucruri.

Critica acerbă a diverselor instituții feudale anacronice n-a fost, desigur, pe placul claselor dominante. Așa se explică, de altfel, și tăcerea sau uitarea care s-a așternut timp de peste opt decenii în jurul operei lui Dinicu Golescu. Primul editor al însemnărilor de călătorie ale lui Golescu, Nerva Hodoș, se plânga că patronii tipografiilor respingeau sistematic cererea sa de a reimprima această lucrare și că a fost silit să o realizeze după o așteptare de douăzeci de ani, în 1910, cu mijloace proprii.

Dinicu Golescu s-a născut la 7 februarie 1777, după cum se află scris pe spatele unui portret al său. Tatăl lui Dinicu, banul Radu Golescu, a fost un om foarte bogat, atât prin averea moștenită, cât și prin aceea acumulată în timpul vieții. O mare parte dintre bunurile sale, împreună cu satul Golești, le lasă după moarte lui Dinicu, fiul cel mai iubit, pe care l-a simțit „mai cu multă dorire” spre dânsul. Viitorul scriitor moștenește de la tatăl său și sentimentele umanitare de care acesta fusese animat.

În afară de studiile făcute la „Academia” grecească din București, unde se predau greaca și latina – cu exerciții de retorică și poetică –, morala și filosofia aristotelică, aritmetica, geometria și astronomia, precum și limbile franceză și italiană, Dinicu Golescu învață și acasă, împreună cu frații săi, cu profesori anume tocmiți, greaca, latina, franceza și italiana. Limba lui Homer și-a însușit-o atât de temeinic încât a putut, mai apoi, să traducă, pentru necesități didactice, pagini întregi din operele lui Platon, Aristotel, Plutarh etc.

Critica vehementă pe care o realizează Dinicu Golescu în *însemnare a călătoriei mele* sistemului feudal bazat pe munca clăcașilor trebuie interpretată nu doar ca rezultat al contactului nemediat cu țările occidentale mai civilizate, ci și ca un ecou prelungit al răscoalei lui Tudor Vladimirescu, ca o consecință firească a atitudinilor sale – cu inerente rezerve – față de această mișcare cu larg caracter popular.

În anul 1823, Dinicu Golescu trece din Transilvania în Rusia, unde este impresionat foarte tare de frumusețea bisericilor. El pleacă apoi, între anii 1824 și 1826 în Ungaria, Austria, Italia, precum și în câteva provincii germane și în Elveția. Rezultatul acestor călătorii a

fost tocmai *însemnare a călătoriei mele*, carte ce nu reprezintă doar un simplu memorial de voiaj, ci și un document social și psihologic de o însemnată deosebită.

Întors în țară, Dinicu Golescu, pe care îl impresionase mulțimea instituțiilor culturale și relativa bunăstare a locuitorilor din țările occidentale, aflate la un alt nivel de dezvoltare și prosperitate, a vrut să contribuie nu doar prin cartea sa, dar și în mod direct, la schimbarea moravurilor și instituțiilor feudale, la îmbunătățirea situației precare a țăranilor din Țara Românească.

În „Jurnalul” său, Dinicu Golescu își propune un țel limpede: să însemne „orice obicei și faptă bună” a văzut spre folosul națiunii sale. Partea din memorial care cuprinde impresiile de călătorie propriu-zise reprezintă cam trei sferturi din însemnările lui Dinicu Golescu. În economia operei, ea este destinată, în primul rând, să-i informeze pe contemporani despre starea de lucruri din țările vizitate, mai avansate din punct de vedere economic și social decât Țara Românească.

În al doilea rând, această parte îi folosește autorului ca suport al comunicării emoțiilor pe care le întâmpină în drumul său. În sfârșit, scriitorul intenționează să creeze și premise pentru realizarea unor planuri antitetice, contrastante, contrapunând în modul cel mai sugestiv realitățile apusene celor de la noi.

E demn de precizat că Dinicu Golescu călătorește în trei rânduri în Europa Centrală și Apuseană. În anul 1824, marele boier se îndreaptă, pornind din Brașov, cu diligența spre Sibiu. În drum spre Sibiu vizitează Avrigul, satul în care s-a născut și a murit fondatorul învățământului în limba română în Muntenia, Gheorghe Lazăr. La Sibiu e impresionat de castelul baronului Brukenthal, unde admiră biblioteca cu „cărți deosebite” și muzeul plin de „cadre vrednice de vedere”. Ajuns la Turda, Golescu se oprește plin de emoție pe dealul unde a fost ucis mișelește „preaslăvitul domn Mihai Vodă Viteazul”.

După ce face un scurt popas la Cluj, boierul valah se îndreaptă, prin Oradea, spre capitala Ungariei. Cu această ocazie străbate pusta, de a cărei imagine ternă, nesfârșită, se simte deprimat. Descriind întinderea ei nemărginită, ca și fenomenele cu o aură de mister pe care le întâlnește în cale, călătorul notează, nu fără o anume înfiorare lăuntrică: „Până a trece aceste sate, nu vede călătoriul alt decât ceri și pământ, întocmai parcă ar fi pă mare, și ori în ce loc se va afla vede în câte patru părți, loc ca și de zece ceasuri, căci deal sau copăcel nu se

vede decât numai în sate. Când iese călătorul dintr-un sat vede pe cel din nainte sat parcă ar fi drum de un ceas, dar tot trebuie să călătorească cel puțin cinci ceasuri până va ajunge. Pe asemenea drumuri călătorind omul, și pe mare, curând trebuie să îmbătrânească”.

Stând o mai îndelungă perioadă la Pesta și la Buda, pe atunci orașe distincte, Dinicu Golescu vizitează laboratoarele de anatomie, dar și biblioteca de aici, unde sunt expuse cărți rare în limbile greacă, latină, maghiară, franceză și germană. De asemenea, vizitează muzeul de numismatică și pe cel de științe naturale, în care observă și un „trup de om, întreg nezmintit, carnea, pielea neagră și uscată pe oase”, adică o mumie.

Auzind de la niște călători străini că la Pesta există și o baie publică de o mare curățenie, Golescu îi vizitează cu interes interiorul. Încăperile de îmbăiat sunt mobilate cu gust cu canapele și scaune învelite în stofă, cu oglinzi uriașe și covoare luxoase. Grădina care înconjură clădirea este atât de frumoasă încât, după cum precizează călătorul, mulți oameni vin aici numai pentru a se plimba.

În celălalt oraș, Buda, este interesat în mare măsură de observatorul astronomic, de unde a fost semnalat pentru prima dată „comitul” (cometa) din anul 1824. Îndreptându-se apoi spre Viena, Dinicu Golescu străbate un drum care avea pe ambele laturi ziduri de piatră, fapt care i se pare „vrednic de vedere”. Capitala Austriei era alcătuită atunci din cetatea fortificată a Vienei și din câteva zeci de cartiere, aflate dincolo de întărituri. Casele nu erau prea numeroase (în jur de 1300), dar aveau câte șapte sau opt etaje, în timp ce străzile erau pe alocuri atât de înguste, încât soarele nu putea răzbate decât arareori, oamenii fiind siliți să muncească toată ziua cu lumânările aprinse.

Dintre cele cincisprezece piețe ale Vienei, mai demne de interes i se par Piața lui Iosif al II-lea, unde Golescu admiră statuia ecvestră a împăratului și Piața Sfântul Ștefan, în mijlocul căreia se înalță un stâlp uriaș de marmură, împodobit cu basoreliefuri ce înfățișau diverse episoade biblice.

Călătorul este atât de impresionat de muzeul militar încât îl recomandă tuturor celor care intenționează să viziteze Viena. În afară de numărul mare de arme de tot felul și din toate vremurile adunate aici, se găsea acolo și lanțul „gros ca pe mână” și lung de o sută de

stânjeni, cu care turcii – se zice – ar fi intenționat să împiedice trecerea corăbiilor inamice pe Dunăre. Stema austriacă, „zgriptorul cu două capete”, e alcătuită cu atâta măiestrie din săbii, încât parcă ar fi pictată.

Timp de o lună de zile, cât a rămas la Viena, Golescu s-a arătat interesat și de organizarea școlilor, a spitalelor, a societăților de ajutor, de politica fiscală și edilitară. Călătorul e impresionat sincer de numărul mare al spitalelor, de mărimea și de curățenia lor. E atras mai ales de acel spital al femeilor ce sunt nevoite să nască în taină, își notează condițiile de trai, condițiile în care mamele își pot lăsa acolo spre creștere copiii, „din care mulți pot ieși oameni mari, după a lor vrednicie și noroc, căci toată învățătura bună li se dă”.

Golescu constată de asemenea că împrejurul Vienei sunt numeroase grădini în care orășenii își petrec cu plăcere timpul lor liber. Amestecat în mulțime, călătorul cutreieră cu foarte mare atenție aceste grădini. Preferând să contemple peisajele nu de la nivelul terestru, ci, în general, dintr-o perspectivă aeriană, de ansamblu, atunci când ajunge la grădina Luxemburg, Golescu se urcă într-un turn de „170 de trepte”, de unde-i apare „toată grădina, toate învârtiturile ce face apa cea mare, cum și canalurile, ostrovul, palatul, mulțime de sate, câmpii”, pe care toate le vede „parcă ar fi o hartă sub picioare”.

Din dorința de a transmite și cititorilor emoțiile încercate de el însuși, Dinicu Golescu recurge, nu de puține ori, la hiperbolizarea impresiilor. De pildă, ca să redea în modul cel mai acut și mai plastic propria sa senzație de groază, el aduce în fața cititorilor imaginea temniței din cetatea Luxemburg, unde zăceau condamnați la moarte și unde „acuma au un ticălos legat cu lanțuri de mâini și picioare cu acea față de om mai mort, și cu o haină neagră și putredă la care când se va apropia cineva ș, cu mare mânie își trânteste mâinile cele lănțuite”. Privitorii acestui spectacol „în destul se cutremură”. Îndată, însă, autorul recurge la o schimbare de planuri, liniștindu-și cititorii și precizând că „acel trup nu este de om, ci de lemn, și cu meșteșug săvârșește toate acestea”.

Trecând prin satele din Austria, Dinicu Golescu vede case de zid, „întocmai ca pe la noi în orașe, casele boierilor”, vede teatre, școli, „dohtori, spițeri” etc. Părăsind Viena, scriitorul memorialist străbate ruta până la Triest cu „ailvagen-ul” și, de aceea, nu are posibilitatea să facă „mai multă băgare de seamă” asupra orașelor prin care trece. Atenția sa se îndreaptă acum asupra acestui mijloc de locomoție

original, care-l uimește prin rapiditatea și regularitatea circulației sale.

La Triest, Golescu își îndreaptă atenția spre sistematizarea orașului, spre pardoseala ulițelor și spre agitația deconcertantă din portul orașului, unde numărul corăbiilor se ridică la opt sute. Pentru a accede la Veneția, Dinicu Golescu călătorește cu un vapor de curând inventat, pentru a putea consemna și acest mijloc de navigație, o noutate chiar pentru occidentali.

Veneția îi apare călătorului, din cauza clădirilor învechite, ca un bătrân trecut de o sută de ani, pe care „l-au lăsat toate puterile” și lângă care stă „un tânăr voinic și frumos care vrea să-l împingă în râpă”. Atenția lui Golescu e solicitată de asemenea de orologiul bisericii din Piața San Marco, unde „doi draci mari de aramă”, bătând cu ciocanele, la intervale fixe, vestesc scurgerea monotonă a timpului.

Milano, numit „Parisul cel nou”, întrece celelalte orașe italiene prin frumusețea și clima sa „cea dulce”. Prestigiul orașului este menținut și amplificat și de monumentele sale artistice. Oprindu-se în fața catedralei San Marco, Golescu numără pe zidul ei exterior peste șapte sute de statui de marmură, ce depășesc mărimea unui om, și înconjoară, totodată, catedrala cu pasul, stabilind că are două sute patruzeci de stânjani.

Întreaga Italie îi lasă călătorului impresia unei imense grădini. Peste tot pe unde pășește, Dinicu Golescu vede, de o parte și de cealaltă a drumului, doar locuri de semănături, „cvastrate”, despărțite „unul de altul cu șanțuri, pe care curg ape, și cu felurimi de alee”.

În anul următor, în 1825, Dinicu Golescu nu mai efectuează călătorii de lungă durată, ci întreprinde doar voiajuri scurte în orașe din Transilvania, Banat și Ungaria, înapoiindu-se de fiecare dată la Brașov, unde își avea soția și copiii. Astfel, ajunge la Mehadia, unde existau, din vremuri străvechi, „felurimi de ape metalicești” și este martor la tămăduirea unui ofițer complet paralizat, care pleacă, pe propriile-i picioare, „cu o nsepusă bucurie în fața obrazului”, după numai șaisprezece zile de tratament. Se mai duce, tot atunci, la Târgu-Mureș, unde, pe acea vreme, locuiau „mulți domni de neam mare”, la Sighișoara și Mediaș, precum și în alte orașe de dimensiuni mai modeste din Transilvania.

În anul 1826, Dinicu Golescu călătorește din nou în Occident, de această dată pentru a studia în amănunțime organizarea instituțiilor de învățământ superior și a pensioanelor, pentru a-i lăsa pe cei patru

băieți ai săi la studii.

În capitala Bavariei, Dinicu Golescu îi lasă la învățătură pe doi dintre feciorii's Radu și Alexandru. Ajungând la Geneva, după cercetări îndelungi printre pensioane și alte instituții educative, se hotărăște să încredințeze educația copiilor mai mici, Ștefan și Nicolae profesorului Rodolphe Topffler, unul din discipolii lui Jean-Jacques Rousseau. În curând îi va muta aici și pe ceilalți doi fii, Radu și Alexandru, aflați la institutul din München.

Opera lui Dinicu Golescu nu poate fi redusă însă la statutul unui simplu jurnal de călătorie, în care autorul consemnează tot ceea ce i-a suscitat curiozitatea, ci se constituie și într-un rechizitoriu vitriolant adesea la adresa claselor dominante, rechizitoriu întocmit de o conștiință ce a cunoscut în profunzime toate modalitățile de exploatare socială. Cartea e, într-un anume sens, și o confesiune publică „pentru cea până acum necuviincioasă viețuire și nedrepte luări de bani din patrie”.

Accentele critice din *Însemnare a călătoriei mele* au o sferă atotcuprinzătoare, ea exercitându-se prin acele „cuvântări deosebite” intercalate de autor în jurnalul său. Pentru a-și realiza scopul, Golescu recurge neconținut la metoda comparării realităților antinomice de la noi, cu cele văzute în occident.

Călător neobosit prin Europa, Dinicu Golescu este atent mai ales la progresele din agricultură, cu toate ramurile ei, dar și la dezvoltarea fabricilor, a industriei. E preocupat de asemenea de forma de guvernământ, aprecierile sale îndreptându-se spre monarhia luminată. Într-o măsură la fel de mare atenția călătorului memorialist se îndreaptă spre arhitectura orașelor și satelor și asupra aspectelor dezvoltării culturii, dar autorul cercetează în detaliu și moravurile oamenilor, legislația, sistemul fiscal, comerțul, organizarea căilor de comunicație etc.

Îl impresionează puternic nivelul de trai al orașenilor și țăranilor, scriitorul realizând adevărate anchete sociale; astfel, el intră în casele sătenilor, observă modul în care se gospodăresc, le pune întrebări cu privire la venituri și impozite, cercetează cu atenție ținuta lor vestimentară, deducând din toate aceste elemente situația lor economică prosperă.

Pe de altă parte, în aprecierea operelor de artă pe care le contemplă, Dinicu Golescu pornește de la un criteriu estetic oarecum

naiv, reținându-i atenția acele tablouri care au o asemănare ce merge până la identitatea cu obiectul reprezentat. Scriitorul este deosebit de sensibil la frumusețile naturii, în toate manifestările ei, reușind să ofere cititorilor pagini descriptive de o sugestivitate și plasticitate deosebite.

Pentru multipla și nuanțată valoare a jurnalului său de călătorie, pentru prodigioasă activitate desfășurată în spațiul culturii i se cuvine lui Dinicu Golescu aceeași apreciere vibrantă pe care el o face înaintașilor: „Căci și cel ce va aduce folos ei (patriei, n.n., I.B.) un bulgăre de aur, și cel ce va aduce numai cât un grăunț de mei, tot trebuie să fie cinstiți mai mult decât cei ce în urmă vor scrie, ca niște începători ai acestui sfânt lucru, și ca niște înlesnitori la cei din urmă”.

Începuturile presei și teatrului în limba română

În cadrul procesului de occidentalizare a societății românești la începutul secolului al XIX-lea, două modalități de expresie modernă se manifestă: presa și teatrul.

Primele încercări sunt efemere; anul 1829 marchează apariția unor gazete românești de importanță deosebită. La 6 aprilie 1829 apare la București, sub conducerea lui I.H. Rădulescu „Curierul românesc”, o gazetă de informare (politică, administrativă, culturală și literară), ce a contribuit la dezvoltarea și modernizarea învățământului românesc și la crearea unui teatru național.

În Moldova Gheorghe Asachi întemeiază revista „Albina românească”, în care sunt publicate scrieri literare romantice și clasice. Între anii 1837 – 1847 apare la București „Curierul de ambe sexe”, avându-l ca mentor pe I.H. Rădulescu, revistă ce-și propune să servească „de arhivă la istoria literaturii și limbii noastre”. Apar aici opere importante semnate de I.H. Rădulescu, D. Bolintineanu, C. Negruzzi.

În Transilvania apare sub conducerea lui George Barițiu în martie 1838 „Gazeta de Transilvania”, cu suplimentul „Foaie pentru minte, inimă și literatură”. Revista își manifestă de la început cu consecvență idealurile naționale, fiind principalul mijloc de afirmare publicistică a românilor transilvăneni.

Dramaturgia română originală se află la începuturile ei. În 1833 se înființează Societatea Filarmonică, în cadrul căreia funcționează și un Conservator de muzică și actorie. Încercările dramatice originale cele mai semnificative aparțin lui C. Conachi, Iordache Golescu (*Barbu*

Văcărescu, vânzătorul țării) și Matei Millo (*Un poet romantic*).

Deși nu vor juca un rol major în istoria literaturii române, acești scriitori au meritul de a fi așezat fundamentul dramaturgiei românești.

CAPITOLUL VIII

„DACIA LITERARĂ” ȘI PAȘOPTISMUL

Principalii reprezentanți ai orientării latiniste au fost Timotei Cipariu, August Treboniu Laurian și I.C. Massim. Timotei Cipariu a fost un filolog de o vastă cultură, orientalist și istoric. Cipariu a fost, de asemenea, membru al Societății de orientalistă de la Berlin, membru fondator al Astrei și vicepreședinte al Societății Academice Române. În cadrul concepției sale lingvistice, Cipariu pornește de la ideea relației strânse între istoria limbii și istoria poporului: „Toate evenimentele care trec peste viața unui popor, toate îmbunătățirile și calamitățile ce întâmpină o națiune, toate fazele prin care trece, toate se revarsă și asupra limbii aceluia popor”.

În acest fel, Timotei Cipariu a aplicat cu consecvență punctul de vedere istoric în cercetarea lingvistică, fiind cel dintâi care a publicat la noi documente de limbă literară veche (*Analecte literare*, 1858).

Idei și concepte interesante se pot regăsi și în lucrarea sa *Principia de limbă și de scriptură* (1866), ca și în *Gramatica limbii române*, apărută în două volume (1869 și 1877). O idee extrem de interesantă și de fecundă a lui Cipariu este aceea a unității limbii române din toate provinciile românești; el consideră că această limbă unitară este temelia unei literaturi „cu adevărat naționale, corectă în expresii, corectă în forme”.

Potrivit convingerilor lui Timotei Cipariu, unitatea limbii scrise nu poate fi realizată decât printr-un sistem ortografic etimologic, prin care se elimină posibilitatea utilizării pronunțiilor regionale. Cipariu a reușit să impună acest sistem Societății Academice în anul 1869.

Dacă în prima parte a activității sale Timotei Cipariu a afirmat unele opinii care își păstrează și astăzi valabilitatea, în cea de a doua parte cantonarea în canoanele latinismului sau dezideratul perfecționării artificiale a limbii reprezintă coordonate esențiale ale activității sale.

În concepția lui Timotei Cipariu, latinizarea limbii române nu este împinsă până în faza limbii latine. Cipariu a încercat, de fapt, arhaizarea formelor moderne de limbă, preluând ca model aspectul formelor respective din scrierile vechi.

Astfel, el susținea ideea de a „reduce limba la una forma mai omogenia, mai primitivă”. Pe de altă parte, în lucrarea *Principia de limbă și de scriptură*, Cipariu afirma că menirea lingvistului este de a „reînsufla moartele, uitatele, părăsitele forme, cuvinte și semnări”.

Ca și Petru Maior, Cipariu susține că limba română provine din limba latină populară, și nu din limba latină clasică, cum se credea îndeobște.

Un alt reprezentant însemnat al latinismului a fost August Treboniu Laurian. În lucrarea *Tentamen criticum în originem, derivationem et formam linguae romanica*, A.T. Laurian își propune să realizeze o cercetare filosofică a limbii române. Cu toate acestea, el nu se referă propriu-zis la adevărata limbă română, ci la o limbă ideală, artificială, cu o structură gramaticală și cu un lexic de aspect latin.

Laurian consideră că, încă din epoca lui Traian, limba română nu a suferit modificări, singurele elemente străine existând în vocabular și având o circulație regională. Cărturarul este de părere că, pentru a-i da limbii române puritatea de altă dată, trebuie eliminate complet cuvintele străine și chiar limba s-ar impune să fie reconstruită, pentru a-și recăpăta aspectul său pur, noblețea inițială. Exemple de astfel de modele ale limbii române pure sunt: „una sagetta acutita” sau „duc vergine petite”, ca să nu mai vorbim de „parte meu e forte morbosu”.

A.T. Laurian și I.C. Massim sunt cei care au conceput și publicat *Dicționarul limbii române* (1871), redactat sub egida Societății Academice. Acest dicționar reprezintă apogeul exagerărilor latiniste și al denaturării realității lingvistice. „Arsenal de erudițiune pedantescă” (Lazăr Șăineanu), acest dicționar a fost ridiculizat, pentru exagerările și erorile pe care le conține, de Vasile Alecsandri (în *Dicționar grotesc*) și de Alexandru Odobescu (în *Prandiulu academicu*).

Dicționarul este redactat în două părți. În prima parte sunt înregistrate cuvintele cărora, în mod corect sau forțat, li s-au stabilit etimologii latine. Cel de al doilea volum, *Glosariu*, cuprinde cuvintele de origine străină sau necunoscută, incertă, cuvinte care erau propuse de cei doi latiniști să fie eliminate din limbă.

În esență, *Dicționarul limbii române* al lui Laurian și Massim se reduce la un conglomerat de forme ciudate, fanteziste, care n-au existat în limba textelor vechi sau în graiurile românești. Metoda de lucru a autorilor se rezumă la identificarea cuvintelor românești cu

cele latine; din această cauză se creează impresia că dicționarul latinesc a fost încorporat dicționarului limbii române.

Glosarul încearcă, de asemenea, să stabilească etimoane latinești pentru unele cuvinte străine. De altfel, acest dicționar a marcat declinul curentului lingvistic latinizant. Lazăr Șăineanu aprecia, de aceea, că „dicționarul academic fu orațiunea funebră a iperlatinismului”.

Studii și cercetări de dată mai recentă au considerat însă că latinismul a avut și un rol pozitiv în primenirea lexicală a limbii române literare, pentru că o serie de cuvinte neologice, luate de Laurian și Massim din limba latină literară au fost asimilate cu succes, după anul 1900, de limba română.

George Barițiu a fost o personalitate al cărei nume a fost legat de înființarea *Astreii* și de conducerea revistei *Foaie pentru minte, inimă și literatură*. Se poate spune că George Barițiu a acceptat principiul etimologic în ortografie, cu anumite reticențe și concesii făcute sistemului fonetic.

În ceea ce privește îmbogățirea vocabularului limbii române, Barițiu a fost un antilatinist consecvent, combătând exagerările puriste. El aprecia, astfel, că intelectualității îi revine misiunea de a cultiva limba română literară și că numai o limbă selectă poate asigura apariția unor opere literare valoroase.

George Barițiu a criticat, astfel, pe acei autori care nesocoteau expresiile idiomatice proprii limbii române și utilizau unele forme de limbă sau construcții sintactice străine. Ca și Timotei Cipariu, George Barițiu era convins de necesitatea creării unei limbi literare unice, considerând că prima etapă în realizarea acestui deziderat o constituie redactarea unui *dicționar etimologic*.

George Barițiu a observat, pe de altă parte, evoluția normală a limbii în deplină concordanță cu condițiile sociale. De aceea, el s-a pronunțat pentru acceptarea neologismelor, în măsura în care acestea puteau fi adecvate la structura morfologică a limbii române.

Din articolele sale rezultă că George Barițiu avea o atitudine polemică față de jargonul grecizant, franțuzit sau germanizat existent în scrisul unor autori din principatele Române.

Critica lui Barițiu se îndrepta însă și împotriva latiniștilor, care erau acuzați de a se fi abătut de la graiul viu al poporului. Acești cărturari latiniști introduceau forțat o mulțime de termeni latinești în

limba română, neținând cont de fizionomia concretă a acestei limbi. Barițiu consideră, astfel, că trebuie să se împrumute „numai *atâtea cuvinte* câte ne sunt de *neapărată* trebuință”.

În critica purismului etimologizant, Barițiu este de părere că elementele lexicale de origine slavă nu pot fi eliminate din limbă după bunul plac al filologilor. George Barițiu recunoaște, pe de altă parte, că, în Transilvania, influența latinistă este mai puternică, datorită cunoașterii insuficiente a limbii populare.

Ideea dominantă ce se desprinde din articolele lui Barițiu este că limba română dispune de o mare bogăție lexicală, de o mare diversitate și expresivitate și că, în acțiunea de îmbogățire a vocabularului, neologismele trebuie acceptate și însușite indiferent de proveniența lor, pentru că înmulțirea ideilor atrage după sine îmbogățirea vocabularului.

Făcând anumite aprecieri asupra limbajului publicistic din epoca sa (*trebuința publicității*), George Barițiu arată că stilul oricărui autor este în raport cu concepția sa. Astfel, limbajul prolix, confuz, de o mare ambiguitate este propriu pedantului, vulgaritățile sunt caracteristicile unui bădăran, „un latin va lățini totul, și forme, și rădăcini și chiar construcțiunea cuvintelor”.

Combătându-i pe toți aceștia, autorul își exprimă nemulțumirea că o bună parte a intelectualității contemporane manifestă o reprobabilă nepăsare față de limba română și îi îndeamnă pe scriitori să scrie pe înțelesul tuturor, fără exagerări neologice, considerând că accesibilitatea și caracterul plăcut sunt atributele esențiale ale limbii literare.

Urmând exemplul lui Ion Heliade-Rădulescu, Barițiu militează cu fermitate pentru îmbogățirea literaturii prin cât mai multe traduceri. Mai exigent însă decât Heliade, Barițiu consideră că traducerea nu trebuie privită ca o transpunere seacă, rigidă, mecanică, „o copie mecanică de ziceri”.

Menirea traducerii, în viziunea lui George Barițiu, este redarea originalului într-o manieră artistică: „Traducția să nu fie numai verbală, nu mecanică”, ci o transpunere expresivă, iar această acțiune de traducere trebuie să revină mai ales literaților, cei care sunt înzestrați cu un deosebit simț al limbii.

Pe lângă aceste calități de artist al cuvântului, Barițiu mai pretinde traducătorului cunoașterea deplină a limbii, a gramaticii și a

ortografiei, bunul-simț în selectarea cuvintelor, pentru a se realiza o concordanță deplină între conținutul și forma operei traduse, dar și exploatarea eficientă a vocabularului limbii române.

George Barițiu a manifestat interes și pentru probleme de stilistică. El a scris chiar câteva articole consacrate în mod special problemelor de stilistică: *Un discurs asupra versificației noastre, Stilul de jurnale: stil de valoare? Stilul*.

Definind stilul, George Barițiu consideră că acesta este „lucrarea mai ales a duhului, însoțită de o ușurință deosebită, cum în limbă, în muzică, în zugrăvire. Stilul încât are temeiul în chipul de a cugeta și în civilizația oamenilor, după deosebitele ramuri, epoci, lucrări, școli de arte și individualități de artiști este deosebit”.

Barițiu observă, astfel, în mod just, în definiția sa, atât varietatea stilurilor, cât și caracterul lor istoric, evoluția lor, progresul pe care îl suportă.

Chiar dacă aprecierile lui George Barițiu pentru problematica stilului nu sunt originale, ele se caracterizează prin erudiție, dar și printr-o corectă și nuanțată înțelegere a raporturilor dintre limbă și stil. De asemenea, Barițiu include problemele de stil în contextul mai larg al retoricii.

Înțeleasă ca o disciplină cu caracter normativ, stilistica retorică are rolul de a-i învăța pe oameni să vorbească și să scrie în conformitate strictă cu calitățile, înzestrările și particularitățile spiritului uman.

Opiniile lui George Barițiu cu privire la însușirile generale și particulare ale stilului îl situează pe autor printre precursorii stilisticii românești.

Pe de altă parte, în cadrul activității sale, George Barițiu a fost preocupat de multe probleme de lingvistică. Astfel, el și-a exprimat opinia cu privire la rolul esențial ce revine limbii în evoluția unei națiuni, dar și cu privire la rolul pe care îl au scriitorii talentați în dezvoltarea limbii literare, s-a ocupat de problema latinității limbii române și de sistemul ortografic românesc, ajungând chiar să configureze un sistem ortografic propriu.

Arătându-se preocupat mai ales de îmbogățirea lexicală a limbii române, Barițiu a manifestat un interes foarte viu pentru cultivarea limbii, a abordat de asemenea probleme de teoria și practica traducerii, dar și anumite chestiuni teoretice de stilistică.

Chiar dacă aportul lui George Barițiu la dezvoltarea limbii române literare nu este de aceeași consistență și importanță metodologică precum cel al lui Ion Heliade-Rădulescu sau Costache Negruzzi, totuși, raportat la condițiile istorice concrete în care și-a desfășurat activitatea, se poate afirma că George Barițiu a contribuit în mod esențial la procesul de unificare a limbii române literare, demonstrând că limba de cultură realizează, în fond, o sinteză din ceea ce e mai valoros în limba vorbită și scrisă în toate provinciile românești.

În această epocă, Aron Pumnul reprezintă și ilustrează fonetismul extremist și analogismul. Dacă orientarea latinistă urmărea să realizeze unitatea limbii prin etimologism, și Aron Pumnul intenționa același lucru, însă dintr-o perspectivă diferită.

Pornind de la stadiul actual al limbii, Aron Pumnul căuta să aplice legile fonetice specifice evoluției limbii române și în cuvintele noi, împrumutate din alte limbi. În acest fel, Aron Pumnul urmărea o românizare excesivă a neologismelor.

Procedeele reformei ortografice, pe care o preconiza Aron Pumnul se baza pe o falsă analogie, pentru că orice lege fonetică are un caracter determinat din punct de vedere istoric și a aplica legile fonetice specifice unor cuvinte românești vechi la forma unor neologisme înseamnă a le denatura.

În domeniul formării cuvintelor, cele mai cunoscute cuvinte propuse de Aron Pumnul au fost *evenemânt*, *despărțământ*, *regulământ*, *leptură*, *obiept*, *năciune*, *observăciune* etc.

La nivel lexical, principiul fonetismului lui Aron Pumnul tindea la remanierea, mai întâi exterioară, iar apoi definitivă, a terminologiei științifice. Înlocuirea termenilor științifici avea să se producă prin creații lexicale noi, inedite, operându-se cu procedeul derivației, folosit mai ales în cuvintele populare.

În lucrarea *îndreptăriul cel mai nalt în vorbirea, scrierea și formarea limbii românești*, din 1850, Aron Pumnul făcea următoarea recomandare: „scrie cum vorbești, însă vorbește, scrie și formează fiecare cuvânt așa ca să fie *regulariu*, ușor de rostit și dulce sunătoriu”.

Apelând cu consecvență la respectarea strictă a analogiei, Aron Pumnul a considerat că se pot forma cuvinte noi din rădăcini lexicale, prin adăugarea unor sufixe, obținându-se astfel un fel de clișeu al derivării.

Modificările pe care le susținea Aron Pumnul urmau să afecteze multe cuvinte existente și frecvente în limbă, autorul fiind convins că poporul n-a ajuns încă „la conștiința chiară despre organismul limbii”.

De asemenea, într-o altă lucrare, *Formă ciunea cuvintelor românești* (1859), Aron Pumnul îi combate pe latiniști, dar și pe cei care optau pentru introducerea fără discernământ a neologismelor. Optând pentru o poziție mediană, Aron Pumnul a încercat să înlocuiască termenii științifici prin creații din spațiul limbii române (*știință limbistică, cugetământ, scriemânt, stelământ, tâmpământ, cuntrăzicător*).

Reforma lexicală preconizată de Aron Pumnul se bazează pe încălcarea regulilor și a normelor fundamentale ale limbii române. Poziția lui Aron Pumnul față de neologisme este, astfel, retrogradă. Curentul inițiat de acest cătrurar s-a manifestat cu și mai multă vigoare după apariția, în ziarul „Bucovina”, a articolului *Neatârnairea limbii românești*.

În acest fel, teoria puristă a lui Aron Pumnul a însemnat, în fond, exagerarea analogiei, dar analogia nu este, desigur, singurul factor important în evoluția limbii. Exagerata românizare pe care o încerca, pe care căuta să o legisfeze Aron Pumnul a fost determinată și de tendințele unor ardeleni de maghiarizare a terminologiei.

Datorită exagerărilor pe care a încercat să le impună, cărturarul nu a reușit să exercite o influență prea amplă asupra intelectualității românești. Mai mult, Vasile Alecsandri, în scrierea sa satirică și polemică *Rusaliile în satul lui Cremene*, incriminează atât latinismul, cât și fonetismul analogic al lui Aron Pumnul.

Privite în ansamblu, opiniile lui Pumnul și tendințele sale reformatoare prezintă doar un caracter istoric, ele n-au influențat evoluția limbii române literare.

Un moment extrem de important în progresul limbii române literare, în discutarea și formularea normelor supradialectale ale acesteia l-a reprezentat activitatea de filolog a lui Titu Maiorescu.

În domeniul limbii române literare, Titu Maiorescu a căutat să impună norme stricte de scriere a limbii române, pe baza introducerii alfabetului latin și a eliminării alfabetului chirilic. Pe de altă parte, se poate aprecia că Maiorescu a fost un adept important al principiului fonetic în domeniul ortografiei, combătând cu virulență etimologismul: „Fiecare cuvânt se scrie cum se pronunță. Acest principiu va da limbii

române o scriere simplă, ușoară, conformă atât cu ideile lingvistice moderne, cât și cu cerințele pedagogice în școală”.

În privința neologismelor, Titu Maiorescu consideră că e preferabil împrumutul de cuvinte dintr-o limbă străină, atunci când trebuie denumite noțiuni noi, decât compunerea lor în interiorul limbii române din material lexical vechi.

Neologismele trebuie împrumutate însă mai ales din limbile romanice și numai atunci când ele sunt imperios necesare. Titu Maiorescu a combătut în articolele sale *Limba română în jurnalele din Austria*, *Beția de cuvinte* și *Oratori, retori și limbuți* tendințele de stricare a limbii.

În opinia lui Titu Maiorescu, aceste tendințe de denaturare a limbii române se materializau în copierea expresiilor idiomatice, care schimbau sensul unei propoziții, făcându-l de neînțeles, dar și prin beția de cuvinte, prin cuvântul golit de sens și de adevăr.

Titu Maiorescu era convins că unificarea limbii române literare a fost întârziată și de „lipsa unei poezii și proze recunoscute de clasice”. De asemenea, el consideră că dezvoltarea ulterioară a limbii române va fi determinată nu de limba propusă de filologi, ci de apariția unor scriitori cu adevărat importanți.

În acest sens, Titu Maiorescu notează: „Tot ce știu este că această alegere se face instinctiv, și nu după reflecție, și că se îndreptează mai ales după poeți; și datoria noastră este chiar de a ne împotrivi în contra oricărei monotonizări a limbii sub jugul vreunei filologii și a aștepta venirea acelei poezii și proze clasice, care să fixeze limba”.

Mihai Eminescu, recunoscând meritele lui Titu Maiorescu în dezvoltarea limbii române literare, scria în anul 1877: „În lupta pentru limbă și adevăr și contra jargoanelor franțuzite și nemțite și a beției de cuvinte, domnia sa a rămas învingător; autorii loviți de pana sa energetică nu mai cutează a se întoarce la obiceiul lor de a înșira cuvinte nouă în loc de idei adevărate”.

Pașoptismul reprezintă, în literatura română, în primul rând mesianism cultural și revoluționar, spirit critic, deschidere spre valorile Occidentului și lupta pentru impunerea unui specific național, conștiință civică și patriotică, obsesia integrării în civilizație, dar și o retorică foarte elocventă a urgenței, a acțiunii și entuziasmului. Literatura pașoptistă se dezvoltă sub semnul romantismului european,

pe un drum sinuos, marcat de asimilarea simultană a mai multor orientări literare (clasicism și romantism). Aderența la aceste orientări a fost mai degrabă exterioară, după cum observă și Șerban Cioculescu: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Expresia interioară a romantismului ne-a rămas străină. Scriitorii noștri n-au trecut printr-o criză morală de esență faustică, demonică sau egoistă, ca urmașii spiritului lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte țări”.

Scriitorii români din această epocă asimilează principiile romantismului francez, punând un accent specific pe angajarea în istorie și servirea idealurilor politice și sociale ale vremii. Paul Cornea constată că „Romantismul românesc nu cunoaște nici monarhia sensibilității, nici dereglarea simțurilor, nu explorează zonele tenebroase ale conștiinței și pare prea puțin tentat de metafizică. Aspectul oniric, teozofic, magic, prezent în romantismul german, lipsește aproape cu desăvârșire”.

Marile teme și motive romantice își află ecoul în operele scriitorilor pașoptiști: fantezia creatoare, astfel spre absolut, amplificarea viziunii interioare, eliberarea imaginației de orice constrângeri, spiritul tiranian al revoltei. Un rol important îl are, în cristalizarea romantismului românesc, revista „Dacia literară”.

Revista „Dacia literară” a apărut la Iași în 1840 sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu. Titlul este simbolic, pentru că el exprimă ideea unității naționale prin spiritul integrator al literaturii.

Prin ideile, susținute „Dacia literară” devine o revistă programatică ce-și propune să stimuleze creația originală și să adopte un spirit critic obiectiv. Programul revistei e formulat cu precizie în primul număr al ei, în articolul programatic, *Introducere*, al lui Mihail Kogălniceanu.

Articolul începe cu o prezentare elogioasă a tuturor ziarelor și revistelor ce apăreau la acea dată în Țările Române. În spirit analitic, Kogălniceanu observă însă caracterul provincial și prea subiectiv al unor publicații ca „Albina românească”, „Foaie pentru minte, inimă și literatură” și „Curierul românesc” – pe care le critică datorită unei prea pronunțate culori locale și abundenței informațiilor politice. Este necesară, subliniază Kogălniceanu, o revistă care, „părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională”. O astfel de publicație culturală și literară va deveni, în viziunea autorului articolului

program „un repertoriu general al literaturii românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său”.

Pornind de la ideea că „însușirea cea mai de preț a unei literaturi este originalitatea”, M. Kogălniceanu combate traducerile, pe care le consideră „o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național”. Kogălniceanu nu respinge însă în totalitate traducerile din alte limbi ale unor opere de valoare, el condamnă doar acele imitații servile, care se caracterizează prin superficialitate și lipsă de originalitate. Ideea esențială e, astfel, aceea a constituirii unei literaturi naționale originale, care să reprezinte spiritualitatea românească și să permită pătrunderea valorilor autohtone în circuitul cultural european. Kogălniceanu consideră că literatură originală nu poate fi concepută în afara specificului național românesc. De aceea, el face apel la scriitorii contemporani pentru a se inspira din istoria națională, din frumusețile patriei și ale folclorului, fără a se neglija însă oglindirea realităților concrete ale epocii.

Mihail Kogălniceanu subliniază, în acest sens, că „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru această trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”.

Autorul articolului – program consideră că vremea ezitărilor și a tatonărilor trebuie depășită, constituindu-se un stil și o limbă literară cu valențe estetice. În acest scop, trebuia instituit și introdus în literatura noastră un spirit critic obiectiv, care să combată mediocritatea și impostura estetică: „Critica noastră – observă Kogălniceanu, va fi nepărtinitoare: vom critica cartea, iară nu persoana. Vrăjmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare”.

Programul revistei „Dacia literară” sintetizează și necesitatea unei unități culturale a națiunii. „În sfârșit, se menționează în *Introducere*, țelul nostru este realizarea dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Deși a avut o apariție redusă (doar trei numere), revista „Dacia literară” a format un curent de opinii critice și estetice ce aveau să conducă la realizarea unei literaturi originale, care căuta să se

sincronizeze cu literatura europeană. Revista și-a propus să se călăuzească după principii morale și să evite provincialismele, dar și orice conflict care ar fi putut duce la dezbinarea vieții literare, pentru că se consideră că „literatura are nevoie de unire”. Prestigiul și influența exercitate de revistă în evoluția literaturii române au fost determinate mai ales de orientarea ei programatică, ce răspundea aspirațiilor societății și culturii românești din epocă, dar și de calitatea operelor publicate în revistă, pe diferite secțiuni.

Astfel, au fost tipărite opere originale ale colaboratorilor, selecțiuni din principalele ziare și reviste apărute în limba română, o cronică literară și artistică și o secțiune intitulată *Telegraful Daciei*, cuprinzând știri variate din viața literară și artistică a celor trei provincii românești. Concepută în acest fel, „Dacia literară” avea un caracter larg reprezentativ, constituindu-se într-o adevărată tribună de difuzare și de orientare a creației literare românești de pe întreg teritoriul național. În revistă au semnat articole și opere literare valoroase cei mai importanți cărturari ai epocii pașoptiste: C. Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanul, Cântece populare ale Moldovei*), V. Alecsandri (*Buchetiera de la Florența*), Gr. Alexandrescu (Anul 1840), Alecu Russo, Al. Donici (*Fabule*) etc.

Spiritul programatic al revistei „Dacia literară” a fost continuat de alte reviste ca „Propășirea” (condusă de Mihail Kogălniceanu și Ion Ghica – 1844) și „România literară” (1855, condusă de Vasile Alecsandri). Perioada 1830 – 1860 corespunde astfel unui proces de constituire a identității noastre culturale, în care literatura română își configurează genurile și speciile caracteristice, dar își afirmă și o conștiință de sine. În domeniul prozei, criticul Mihail Zamfir consideră că între 1830 și 1880 proza românească reface, într-o formulă concentrată, traseul prozei europene din secolele XVIII și XIX, care a fost determinat de dezvoltarea memorialisticii. Pentru pașoptiști și postpașoptiști memoria existențială și culturală e o temă dominantă. Principalele trăsături ale prozei din această perioadă sunt în linii mari literaturizarea faptelor autobiografice, atracția pentru documentul nonestetic (memorii, scrisori, pagini de arhivă), cultivarea unor specii ca tipice memorialul, portretul, notele de călătorie, epistola, jurnalul intim.

În domeniul poeziei, principalele teme sunt: istoria, revolta socială, timpul, eroul etc. Elementul anecdotic, istoric, ocazionalul

primează în aproape toate poeziile epocii. Dramaturgia pașoptistă e dominată de personalitatea lui Alecsandri, care, prelucrând unele modele literare străine, pune bazele comediei (prin ciclul *Chirițelor*) și dramei istorice românești (*Despot Vodă*). Teatrul pașoptist se caracterizează prin evocarea trecutului istoric, prin exaltarea sentimentelor patriotice și prin elementele de critică și de satiră socială. Perioada pașoptistă corespunde, în mare măsură, procesului de constituire a primului model cultural și literar modern în spațiul românesc, caracterizat prin spirit critic și vizionar, prin obiectivitate și apel la specificul național.

Concepția asupra limbii române literare în viziunea scriitorilor grupați în jurul revistei „Dacia literară”.

Revista „Dacia literară” este mai consecventă în ceea ce privește cultivarea și respectarea limbii populare și în realizarea unei limbi literare cu un pronunțat caracter popular. De altfel, revista „Dacia literară” a apărut într-un moment în care publicistica românească era într-un plin avânt, fapt observat și de Mihail Kogălniceanu în *Introducția* sa.

După o prezentare sumară a publicațiilor din epocă și după menționarea dificultăților inerente acestui început, Kogălniceanu constată că cele trei importante publicații ale vremii („Curierul românesc”, „Albina românească” și „Foaie pentru minte, inimă și literatură”), cu toate meritele lor, păcătuiau prin culoarea lor locală accentuată și printr-o exagerată atenție acordată problemelor politice.

Kogălniceanu crede că această stare de fapt poate fi remediată prin apariția unei reviste noi care, făcând abstracție de politică, să se preocupe numai de literatură și să se adreseze tuturor românilor din diferitele provincii românești, evitându-se astfel spiritul local, strict regional.

Titlul revistei devine astfel simbolic, el sugerând caracterul național și popular al publicației, dar și scopul urmărit. Respectând cu fidelitate acest program, „Dacia literară” va publica operele originale ale colaboratorilor, dar și unele traduceri semnificative.

De altfel, Mihail Kogălniceanu se pronunță împotriva traducerilor, susținând că „traducțiile nu fac o literatură”. Revista „Dacia literară” urmărea, astfel, să creeze un repertoriu literar românesc original al tuturor provinciilor locuite de români, bazat exclusiv pe lucrări originale.

Această idee este subordonată imperativului unității culturale a tuturor românilor, unitate care avea să se realizeze atât pe baza operelor literare originale ale scriitorilor români, cât și pe baza unei limbi literare unice, de pronunțat aspect popular.

De aceea, în viziunea scriitorilor grupați în jurul revistei „Dacia literară”, provincialismele exagerate trebuiau eliminate, urmărindu-se în acest fel însușirea unor norme literare comune, acceptate de toți vorbitorii.

Subordonat aceluiași scop al unității, se poate reține și accentul pus pe ideea de critică pozitivă, constructivă și obiectivă, o critică menită a viza opera, iar nu persoana autorului. Kogălniceanu pledează, astfel, pentru obiectivitatea și imparțialitatea actului critic. De altfel, programul revistei „Dacia literară” este sintetizat astfel de către Kogălniceanu: „În sfârșit, țalul nostru este realizația dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Profilul revistei „Dacia literară” cuprinde astfel lucrări originale, scrieri teoretice, reproducerea unor articole originale din alte ziare, critica lucrărilor apărute în diferite provincii, *Telegraful Daciei*, care oferea cititorilor informații culturale și literare.

Sintetizând, se poate spune că revista „Dacia literară” a urmărit trei scopuri fundamentale: crearea unei literaturi originale, pe baza inspirației din trecutul istoric, din literatura populară sau din realitățile vieții cotidiene, cu evitarea traducerilor servile și a imitațiilor; scrierea operelor literare într-o limbă literară comună, apropiată de vorbirea populară, pentru a se asigura deplina accesibilitate a operelor, fără însă a se neglija exprimarea aleasă, îngrijită; realizarea unității culturale a românilor.

Acest curent literar și cultural, creat în jurul revistei „Dacia literară”, a avut un puternic caracter popular și național, el constituind un moment de o semnificație majoră în cultura românească a secolului al XIX-lea. Pașoptismul reprezintă, în literatura română, în primul rând mesianism cultural și revoluționar, spirit critic, deschidere spre valorile Occidentului și lupta pentru impunerea unui specific național, conștiință civică și patriotică, obsesia integrării în civilizație, dar și o retorică foarte elocventă a urgenței, a acțiunii și entuziasmului. Literatura pașoptistă se dezvoltă sub semnul romantismului european, pe un drum sinuos, marcat de asimilarea simultană a mai multor orientări literare (clasicism și romantism).

Aderența la aceste orientări a fost mai degrabă exterioară, după cum observă și Șerban Cioculescu: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Expresia interioară a romantismului ne-a rămas străină. Scriitorii noștri n-au trecut printr-o criză morală de esență faustică, demonică sau egoistă, ca urmașii spiritului lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte țări”.

Scriitorii români din această epocă asimilează principiile romantismului francez, punând un accent specific pe angajarea în istorie și servirea idealurilor politice și sociale ale vremii. Paul Cornea constată că „Romantismul românesc nu cunoaște nici monarhia sensibilității, nici dereglarea simțurilor, nu explorează zonele tenebroase ale conștiinței și pare prea puțin tentat de metafizică. Aspectul oniric, teozofic, magic, prezent în romantismul german, lipsește aproape cu desăvârșire”.

Marile teme și motive romantice își află ecoul în operele scriitorilor pașoptiști: fantezia creatoare, astfel spre absolut, amplificarea viziunii interioare, eliberarea imaginației de orice constrângeri, spiritul tiranian al revoltei. Un rol important îl are, în cristalizarea romantismului românesc, revista „Dacia literară”.

Revista „Dacia literară” a apărut la Iași în 1840 sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu. Titlul este simbolic, pentru că el exprimă ideea unității naționale prin spiritul integrator al literaturii.

Prin ideile, susținute „Dacia literară” devine o revistă programatică ce-și propune să stimuleze creația originală și să adopte un spirit critic obiectiv. Programul revistei e formulat cu precizie în primul număr al ei, în articolul programatic, *Introducere*, al lui Mihail Kogălniceanu. Articolul începe cu o prezentare elogioasă a tuturo ziarelor și revistelor ce apăreau la acea dată în Țările Române.

În spirit analitic, Kogălniceanu observă însă caracterul provincial și prea subiectiv al unor publicații ca „Albina românească”, „Foaie pentru minte, inimă și literatură” și „Curierul românesc” – pe care le critică datorită unei prea pronunțate culori locale și abundenței informațiilor politice. Este necesară, subliniază Kogălniceanu, o revistă care, „părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională”.

O astfel de publicație culturală și literară va deveni, în viziunea autorului articolului program „un repertoriu general al literaturii românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedea scriitori moldoveni,

munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său”.

Pornind de la ideea că „însușirea cea mai de preț a unei literaturi este originalitatea”, M. Kogălniceanu combate traducerile, pe care le consideră „o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național”. Kogălniceanu nu respinge însă în totalitate traducerile din alte limbi ale unor opere de valoare, el condamnă doar acele imitații servile, care se caracterizează prin superficialitate și lipsă de originalitate.

Ideea esențială e, astfel, aceea a constituirii unei literaturi naționale originale, care să reprezinte spiritualitatea românească și să permită pătrunderea valorilor autohtone în circuitul cultural european. Kogălniceanu consideră că literatură originală nu poate fi concepută în afara specificului național românesc. De aceea, el face apel la scriitorii contemporani pentru a se inspira din istoria națională, din frumusețile patriei și ale folclorului, fără a se neglija însă oglindirea realităților concrete ale epocii.

Mihail Kogălniceanu subliniază, în accest sens, că „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru această trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”.

Autorul articolului – program consideră că vremea ezitărilor și a tatonărilor trebuie depășită, constituindu-se un stil și o limbă literară cu valențe estetice. În acest scop, trebuia instituit și introdus în literatura noastră un spirit critic obiectiv, care să combată mediocritatea și impostura estetică: „Critica noastră – observă Kogălniceanu, va fi nepărtinitoare: vom critica cartea, iară nu persoana. Vrajmași ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare”.

Programul revistei „Dacia literară” sintetizează și necesitatea unei unități culturale a națiunii. „În sfârșit, se menționează în *Introducere*, țelul nostru este realizarea dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți”.

Deși a avut o apariție redusă (doar trei numere), revista „Dacia literară” a format un curent de opinii critice și estetice ce aveau să conducă la realizarea unei literaturi originale, care căuta să se sincronizeze cu literatura europeană. Revista și-a propus să se

călăuzească după principii morale și să evite provincialismele, dar și orice conflict care ar fi putut duce la dezbinarea vieții literare, pentru că se consideră că „literatura are nevoie de unire”.

Prestigiul și influența exercitate de revistă în evoluția literaturii române au fost determinate mai ales de orientarea ei programatică, ce răspundea aspirațiilor societății și culturii românești din epocă, dar și de calitatea operelor publicate în revistă, pe diferite secțiuni. Astfel, au fost tipărite opere originale ale colaboratorilor, selecțiuni din principalele ziare și reviste apărute în limba română, o cronică literară și artistică și o secțiune intitulată *Telegraful Daciei*, cuprinzând știri variate din viața literară și artistică a celor trei provincii românești.

Concepută în acest fel, „Dacia literară” avea un caracter larg reprezentativ, constituindu-se într-o adevărată tribună de difuzare și de orientare a creației literare românești de pe întreg teritoriul național. În revistă au semnat articole și opere literare valoroase cei mai importanți cărturari ai epocii pașoptiste: C. Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanul, Cântece populare ale Moldovei*), V. Alecsandri (*Buchetiera de la Florența*), Gr. Alexandrescu (Anul 1840), Alecu Russo, Al. Donici (*Fabule*) etc.

Spiritul programatic al revistei „Dacia literară” a fost continuat de alte reviste ca „Propășirea” (condusă de Mihail Kogălniceanu și Ion Ghica – 1844) și „România literară” (1855, condusă de Vasile Alecsandri). Perioada 1830 – 1860 corespunde astfel unui proces de constituire a identității noastre culturale, în care literatura română își configurează genurile și speciile caracteristice, dar își afirmă și o conștiință de sine.

În domeniul prozei, criticul Mihail Zamfir consideră că între 1830 și 1880 proza românească reface, într-o formulă concentrată, traseul prozei europene din secolele XVIII și XIX, care a fost determinat de dezvoltarea memorialisticii. Pentru pașoptiști și postpașoptiști memoria existențială și culturală e o temă dominantă.

Principalele trăsături ale prozei din această perioadă sunt în linii mari literaturizarea faptelor autobiografice, atracția pentru documentul nonestetic (memorii, scrisori, pagini de arhivă), cultivarea unor specii ca tipice memorialul, portretul, notele de călătorie, epistola, jurnalul intim.

În domeniul poeziei, principalele teme sunt: istoria, revolta socială, timpul, eroul etc. Elementul anecdotic, istoric, ocazionalul

primează în aproape toate poeziile epocii. Dramaturgia pașoptistă e dominată de personalitatea lui Alecsandri, care, prelucrând unele modele literare străine, pune bazele comediei (prin ciclul *Chirițelor*) și dramei istorice românești (*Despot Vodă*). Teatrul pașoptist se caracterizează prin evocarea trecutului istoric, prin exaltarea sentimentelor patriotice și prin elementele de critică și de satiră socială. Perioada pașoptistă corespunde, în mare măsură, procesului de constituire a primului model cultural și literar modern în spațiul românesc, caracterizat prin spirit critic și vizionar, prin obiectivitate și apel la specificul național.

CAPITOLUL IX

POEZIA PAȘOPTISTĂ

În perioada 1830 – 1860 se configurează o conștiință artistică mult mai fermă, literatura absorbind în spațiul său toate problemele stringente ale epocii, chiar dacă literatura română nu avea o coloratură specifică, o amprentă națională proprie. Datorită faptului că la începutul secolului XIX-lea literatura română împrumută forme artistice, modele culturale occidentale, se produce o coexistență și interferență a unor curente precum preromantismul, romantismul, iluminismul și realismul.

Scriitorii pașoptiști sunt oameni de litere de o extremă disponibilitate, fiecare dintre ei exercitându-se în mai multe domenii, în mai multe genuri și specii, dar și în diverse modalități de scriitură. De exemplu, Heliade-Rădulescu e poet, prozator, lingvist, traducător și gazetar, Gr. Alexandrescu e poet liric, dar și fabulist, Negruzzi scrie nuvele, teatru, poeme eroice, epistole și tablete. Pe de altă parte, literatura pașoptistă are, ca trăsături definitorii, înclinația spre moralitate și moralizare, caracterul militant, cosmopolitismul, exotismul, teatralitatea, superficialitatea percepției realității, exaltarea și retorismul etc.

Titu Maiorescu observă, în studiul *în contra direcției de azi în cultura românească*, din 1868, că pașoptiștii „văzuseră numai formele de deasupra ale civilizațiunii, dar nu întrevăzuseră fundamentele istorice mai adânci care au produs cu necesitate acele forme și fără a căror preexistență ele nici nu ar fi putut exista”.

Perioada 1830 – 1860 e reprezentată, cu alte cuvinte de procesul constituirii identității literaturii române, care trebuie să-și constituie genurile și speciile proprii, dar și să-și afirme o conștiință de

sine. De aceea, dimensiunea didactică și explicativă covârșește în mod vădit latura pur creatoare și imaginară.

Principala trăsătură a literaturii pașoptiste e, însă, coexistența curentelor literare, nu doar în creația aceluiași scriitor, dar chiar în aceeași operă literară. Iluminismul, specific secolului al XVIII-lea, se manifestă, în literatura română și în perioada pașoptistă, prin funcția educativă și moralizatoare ce i se acordă operei literare. De asemenea, trăsături iluministe pot fi regăsite și la nivelul instituțiilor, deoarece acum se dezvoltă presa, teatrul și învățământul. Teatrul era considerat ca fiind „o școală de moral”, repertoriul său fiind în bună măsură național.

Romantismul e teoretizat în introducerea la revista „Dacia literară”. Aici tema istorică și folclorul sunt promovate ca surse esențiale de inspirație.

Folclorul devine, pentru scriitorii pașoptiști, un obiectiv programatic; de exemplu, M. Kogălniceanu afirma în 1837 că: „ceea ce formează sâmburele poeziei noastre naționale sunt baladele și cântecele populare”. Vasile Alecsandri publică, în 1852 culegerea *Poezii populare. Balade (Cântece bătrânești)*, iar literatura populară devine, după model romantic, o importantă sursă de inspirație din perspectivă tematică și prozodică.

Una dintre temele fundamentale ale poeziei pașoptiste este istoria, o temă configurată și în poezie, și în proză și în teatru. Un motiv important subsumat temei istorice e motivul ruinelor, specific preromantismului, și care poate fi întâlnit în poezia lui Vasile Cârlova (*Ruinurile Târgoviștei*) sau Grigore Alexandrescu (*Umbra lui Mircea. La Cozia*).

Atmosfera specifică preromantismului e cea a înserării, cu imaginea poetului solitar ce meditează la sensurile istoriei, ale trecutului.

Un reprezentant tipic al preromantismului românesc e Vasile Cârlova (1809 – 1831) Cârlova debutează în literatură cu poezia *Ruinurile Târgoviștei*, în revista „Curierul românesc” (1830). Deși e concentrată în doar cinci poezii, creația sa e foarte semnificativă, constituindu-se într-un veritabil început al poeziei românești moderne. Vasile Cârlova îi apare, de exemplu, criticului Șerban Cioculescu, ca un poet de mare talent care „inaugurează romantismul, intuindu-i toate notele particulare”.

Cele cinci poezii pe care le-a scris sunt: *Păstorul întristat*, *înserarea*, *Ruinurile Târgoviștei*, *Rugăciunea* și *Marșul oștirii române*. Aceste creații sunt reprezentative pentru pașoptismul românesc, (poezia ruinelor, relația dintre om și divinitate, elogiul spiritului național, introspecția melancolică, tonalitatea elegiacă etc.).

Caracterizându-se printr-o trăire spirituală amplă și profundă, poeziile lui Vasile Cârlova traduc o sensibilitate foarte acută față de temele romantice: natura, interioritatea ființei, interesul pentru sentimentul patriotic, toate aceste teme fiind configurate printr-o tonalitate lirică specifică, adecvată: tonalitatea elegiacă (în *înserarea*), meditativă (în *Ruinurile Târgoviștei*), protestatară (în *Rugăciunea*) și eroică (în *Marșul oștirii române*). Remarcabilă pentru această perioadă de început a literaturii române moderne este ușurința comunicării unor sentimente și trăiri nuanțate, fapt care indică asimilarea sensibilității romantice și virtuozitatea cu care este manevrat cuvântul poetic, un cuvânt simplu, capabil să se adapteze la toate modulațiile sentimentelor. Versurile lui Vasile Cârlova sunt fluente și expresive, având o anumită muzicalitate exterioară și interioară, constituindu-se într-o confesiune sinceră și de o mare spontaneitate.

CEZAR BOLLIAC

Un alt reprezentant al pașoptismului românesc e *Cezar Bolliac* (1813 – 1881). Bolliac colaborează la activitățile *Societății filarmonice*, scriind atât piese de teatru, dar traducând, de asemenea, din Victor Hugo. Participă la revoluția de la 1848, iar după reprimarea revoluției este exilat. Revine în Țara Românească în 1857, militând pentru Unirea Principatelor și desfășurând o intensă activitate publicistică în ziarele „Buciumul” și „Trompeta Carpaților”, conduse de el. Primul său volum de poezii, intitulat *Meditații* (1835) conține reflecții pesimiste, cu privire la efemeritatea ființei umane, reflecții proiectate într-un cadru nocturn, specific romantic.

Sușinător al esteticii romantice, Cezar Bolliac polemizează cu adepții clasicismului și afirmă în articole precum *către scriitorii noștri* 1844) și *Poezia* (1846) ideea că poezia trebuie să exprime idealurile societății și să contribuie la regenerarea acesteia. După anul 1835 Cezar Bolliac evoluează de la meditația pesimistă la o poezie cu tentă socială evocând viața țăranilor, în tablouri patetice, sentimental – umanitare și revoluționare (*Sila*, *Muncitorul*, *Epistola*, *Clăcașul*, *Cântec oltenesc*).

DIMITRIE BOLINTINEANU

Dimitrie Bolintineanu (1825 – 1872) studiază la București și la Paris. Debutază în literatură în 1842, în ziarul „Curierul de ambe sexe”, cu elegia *o fată tânără pe patul morții*. Primul său volum e tipărit în 1847 sub titlul *Colecție din poeziile domnului Dimitrie Bolintineanu*. E exilat după revoluția de la 1848 și, întors în țară în 1857, tipărește ziarul „Dâmbovița”, militând pentru Unirea Principatelor. Opera lui Dimitrie Bolintineanu e foarte întinsă și diversă. Ea însumează peste 50 de volume din toate genurile și speciile, de la elegie și idilă până la epopee și roman. Ca poet, D. Bolintineanu a consacrat în literatura română balada istorică și legenda, într-un vers de o deosebită muzicalitate și dinamism.

Legende și balade istorice au un caracter militant și eroic. În centrul lor se află figuri de voievozi și eroi cu atitudini și gesturi exemplare, surprinse de poet cu deosebită acuitate și expresivitate.

În poemul epico-liric *Conrad*, Dimitrie Bolintineanu surprinde tablouri de natură, scene și figuri mitologice, care alternează cu ample meditații lirice și filosofice. Talentul descriptiv al lui Dimitrie Bolintineanu, ca și înclinația spre peisaje îndepărtate, exotice reiese din ciclul *Florile Bosforului*, în care idila și elegia se împletesc armonic. Romanele lui Dimitrie Bolintineanu continuă tradiția romanului sentimental de accent preromantic și romantic, amestec de epic și liric. Interesante, sub aspectul observației unor medii diverse, dar și sub raportul introspecției, sunt și însemnările de călătorie ale lui Dimitrie Bolintineanu.

GRIGORE ALEXANDRESCU

Grigore Alexandrescu (născut 22 februarie 1814 – Târgoviște, murit la 25 noiembrie 1885 la București). Studiază la Colegiul „Sf. Sava”. Debutază cu volumul *Eliezer și Neftali*, care cuprinde traduceri din Florian, Byron și Lamartine, dar și zece poezii originale și cinci fabule. În 1835 devine membru al Societății filarmonice, iar în 1838 îi apare al doilea volum, *Poezii ale d. Gr. Alexandrescu*. În anul 1840 este arestat pentru participarea la un complot împotriva lui Ghica-Vodă. În 1847 tipărește o nouă ediție a poeziilor sale sub titlul *Survenire și impresii, epistole și fabule*. Grigore Alexandrescu participă activ la revoluția de la 1848, iar după revoluție deține o serie de funcții ca: director al Arhivelor Statului sau director al Eforiei Spitalelor.

Grigore Alexandrescu a creat în două registre estetice, aparent

distincte, dar, în fond, exprimând contradicțiile conștiinței sale, ireductibile și greu de conciliat. Astfel, în meditații tonul liric este elegiac și melancolic, în timp ce în epistole și fabule tonalitatea se schimbă, accentele satirice fiind mult mai pronunțate. În acest fel, putem identifica două laturi ale operei lui Grigore Alexandrescu: pe de o parte, el este un poet melancolic și reflexiv, frământat de marile întrebări asupra condiției umane și asupra istoriei, aflat în contradicție cu o societate mediocră, incapabilă să-i recunoască meritele. Pe de altă parte, prin raționalismul său de esență clasicistă, Grigore Alexandrescu se dovedește un scriitor satiric, de o luciditate extremă, care își conceptualizează emoțiile, punând mereu o distanță ironică sau sarcastică între sine și lucruri. Predilecția, în poezia de început a lui Grigore Alexandrescu, pentru meditațiile sumbre în privința destinului omenirii ori a efemerității civilizațiilor, e influențată de preromanticii francezi, în timp ce melancolia gravă, transcrisă într-un vers solemn, are ecouri din Lamartine.

În nota predominantă a personalității sale, Alexandrescu e un romantic, atât în elegii și meditații, cât și în epistole și fabule, chiar dacă acestea din urmă se remarcă printr-o temperare a spiritului imaginativ și prin echilibru formal.

Poetul se dovedește, rând pe rând, reflexiv și problematizant, stăpânindu-și cu luciditate trăirile, el căutând să descopere adevărul profund al propriului destin, prin intermediul autoanalizei, dar și adevărul lumii exterioare, prin denunțarea și satirizarea viciilor și defectelor contemporane. Meditațiile și elegiile lui Grigore Alexandrescu valorifică temele esențiale ale romantismului și preromantismului: sentimentul tristeții metafizice, tema ruinelor, peisajul înserării, iubirea exaltată sau tumultuoasă, evocarea copilăriei și a trecutului istoric, antiteza dintre noblețea conștiinței poetice și mediocritatea societății contemporane. Influența lui Lamartine este foarte evidentă în meditații și elegii, prin prezența reveriei melancolice, sentimentul nostalgic al timpului ireversibil, percepția grandiosului cosmic, relațiile dintre ființa umană și Divinitate, prezența elementului autobiografic, tendința de a spiritualiza realitatea, împletirea reflecției filosofice cu autoanaliza, muzicalitatea versului etc. Versurile lui Grigore Alexandrescu valorifică, în tonalitate elegiacă, frământările unei conștiințe care caută mereu să-și afle echilibrul afectiv sau să se integreze într-o lume rău întocmită, în care

principiul malefic e atotputernic iar individul suferă datorită solitudinii sale. Drama poetului e cea a interogațiilor fără răspuns, a căutărilor zadarnice și a eșecului, a speranțelor și deziluziilor. În câteva elegii sentimentul dominant este acela de resemnare în fața efemerității ființei umane și a tragismului existenței, transcris în versuri expresive și plasticizante, de sobrietate formală, dar marcate și de un anume retorism (*Miezul nopții, Adio. La Târgoviște, Cimitirul sau Candela*).

În alte poezii, precum *Prieteșugul*, tonul de confesiune elegiacă e dominat tot timpul de sentimentul încrederii în prietenie, de sentimentul aspirației spre limpezire sufletească și fericire.

Exprimându-și concepția asupra artei, Grigore Alexandrescu consideră că aceasta trebuie să reprezinte o oglindă a realității, ce poate oferi omului anumite criterii morale, favorizând distincția dintre bine și rău, dintre estetic și nonestetic. Creația literară are, de aceea, o clară funcție formativă, modelatoare și educativă: „poezia pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimentele frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine”.

Din această tendință educativă a poeziei se nasc poeziile de inspirație cetățenească și patriotică (*Anul 1840, Inima mea e tristă, Unirea Principatelor, Umbra lui Mircea. La Cozia, Așteptarea* etc.). În aceste poezii, individualismul și freământul afectiv al eului se temperează, iar lirismul e mai obiectivat, chiar dacă ținuta interogativă a versului mai trădează o conștiință torturată de probleme insolubile, incapabilă de autoclarificare, ce pendulează perpetuum între certitudine și nesiguranță. Chiar dacă poeziile sale de această factură sunt de o inventivitate metaforică redusă, meritul lui Grigore Alexandrescu e de a radiografia stările sufletești contradictorii și instabile, într-un discurs poetic dramatizat prin utilizarea interogațiilor retorice și prin construcții exclamative.

În cele mai reprezentative meditații ale lui Grigore Alexandrescu există un acord aproape desăvârșit între ideea poetică și forma adoptată, între ritmul trăirii și ritmul versului. Epistolele lui Grigore Alexandrescu, scrise în manieră clasicizantă, conțin elemente ale unei arte poetice (*Epistolă către Voltaire, Satiră. Duhului meu*). Ele pun în scenă imagini veridice ale moravurilor epocii, privite cu ochi satiric și critic, configurând și un autoportret moral al autorului,

frământat de interogații dilematice în legătură cu destinul omului și al artistului în societate; obiectivul epistolelor este demitizarea lumii mondene, dar și a iluziilor care consideră că literatura poate corija moravurile.

Ca autor de fabule, Gr. Alexandrescu se înscrie în tradiția clasică, fabulele sale conținând ecouri din La Fontaine, Florian și Krîlov. Fabulistul surprinde aspecte semnificative din societatea românească a epocii, vicii și moravuri politice și sociale, într-o viziune vag precizată, cu o semnificație tipologică universală, chiar dacă satira e directă și, adesea, vehementă.

Temele esențiale ale fabulelor sunt: parvenitismul, demagogia, ipocrizia și tirania (ex.: *Câinele și cățelul*, *Vulpea liberală*, *Lupul moralist*, *Boul și vițelul*). O caracteristică a fabulelor e caracterul lor scenic, poetul insistând asupra gesturilor și mimicii semnificative a eroilor săi.

Grigore Alexandrescu s-a născut la 22 februarie 1814 la Târgoviște și a murit la 25 noiembrie 1885 la București. Studiază la Colegiul „Sf. Sava”. Debutează cu volumul *Eliezer și Neftali*, care cuprinde traduceri din Florian, Byron și Lamartine, dar și zece poezii originale și cinci fabule. În 1835 devine membru al Societății filarmonice, iar în 1838 îi apare al doilea volum, *Poezii ale d. Gr. Alexandrescu*. În anul 1840 este arestat pentru participarea la un complot împotriva lui Ghica-Vodă. În 1847 tipărește o nouă ediție a poeziilor sale sub titlul *Survenire și impresii, epistole și fabule*. Grigore Alexandrescu participă activ la revoluția de la 1848, iar după revoluție deține o serie de funcții ca: director al Arhivelor Statului sau director al Eforiei Spitalelor.

Grigore Alexandrescu a creat în două registre estetice, aparent distincte, dar, în fond, exprimând contradicțiile conștiinței sale, ireductibile și greu de conciliat. Astfel, în meditații tonul liric este elegiac și melancolic, în timp ce în epistole și fabule tonalitatea se schimbă, accentele satirice fiind mult mai pronunțate.

În acest fel, putem identifica două laturi ale operei lui Grigore Alexandrescu: pe de o parte, el este un poet melancolic și reflexiv, frământat de marile întrebări asupra condiției umane și asupra istoriei, aflat în contradicție cu o societate mediocră, incapabilă să-i recunoască meritele. Pe de altă parte, prin raționalismul său de esență clasicistă, Grigore Alexandrescu se dovedește un scriitor satiric, de o

luciditate extremă, care își conceptualizează emoțiile, punând mereu o distanță ironică sau sarcastică între sine și lucruri. Predilecția, în poezia de început a lui Grigore Alexandrescu, pentru meditațiile sumbre în privința destinului omenirii ori a efemerității civilizațiilor, e influențată de preromanticii francezi, în timp ce melancolia gravă, transcrisă într-un vers solemn, are ecouri din Lamartine.

În nota dominantă a personalității sale, Alexandrescu e un romantic, atât în elegii și meditații, cât și în epistole și fabule, chiar dacă acestea din urmă se remarcă printr-o temperare a spiritului imaginativ și prin echilibru formal.

Poetul se dovedește, rând pe rând, reflexiv și problematizant, stăpânindu-și cu luciditate trăirile, el căutând să descopere adevărul profund al propriului destin, prin intermediul autoanalizei, dar și adevărul lumii exterioare, prin denunțarea și satirizarea viciilor și defectelor contemporane.

Meditațiile și elegiile lui Grigore Alexandrescu valorifică temele esențiale ale romantismului și preromantismului: sentimentul tristeții metafizice, tema ruinelor, peisajul înserării, iubirea exaltată sau tumultuoasă, evocarea copilăriei și a trecutului istoric, antiteza dintre noblețea conștiinței poetice și mediocritatea societății contemporane. Influența lui Lamartine este foarte evidentă în meditații și elegii, prin prezența reveriei melancolice, sentimentul nostalgic al timpului ireversibil, percepția grandiosului cosmic, relațiile dintre ființa umană și Divinitate, prezența elementului autobiografic, tendința de a spiritualiza realitatea, împletirea reflecției filosofice cu autoanaliza, muzicalitatea versului etc. Versurile lui Grigore Alexandrescu valorifică, în tonalitate elegiacă, frământările unei conștiințe care caută mereu să-și afle echilibrul afectiv sau să se integreze într-o lume rău întocmită, în care principiul malefic e atotputernic iar individul suferă datorită solitudinii sale.

Drama poetului e cea a interogațiilor fără răspuns, a căutărilor zadarnice și a eșecului, a speranțelor și deziluziilor. În câteva elegii sentimentul dominant este acela de resemnare în fața efemerității ființei umane și a tragismului existenței, transcris în versuri expresive și plasticizante, de sobrietate formală, dar marcate și de un anume retorism (*Miezul nopții, Adio. La Târgoviște, Cimitirul sau Candela*).

În alte poezii, precum *Prieteșugul*, tonul de confesiune elegiacă e dominat tot timpul de sentimentul încrederii în prietenie, de

sentimentul aspirației spre limpezire sufletească și fericire.

Exprimându-și concepția asupra artei, Grigore Alexandrescu consideră că aceasta trebuie să reprezinte o oglindă a realității, ce poate oferi omului anumite criterii morale, favorizând distincția dintre bine și rău, dintre estetic și nonestetic. Creația literară are, de aceea, o clară funcție formativă, modelatoare și educativă: „poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimentele frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine”.

Din această tendință educativă a poeziei se nasc operele de inspirație cetățenească și patriotică (*Anul 1840, Inima mea e tristă, Unirea Principatelor, Umbra lui Mircea. La Cozia, Așteptarea* etc.). În aceste poezii, individualismul și freământul afectiv al eului se temperează, iar lirismul e mai obiectivat, chiar dacă ținuta interogativă a versului mai trădează o conștiință torturată de probleme insolubile, incapabilă de autoclarificare, ce pendulează perpetuu între certitudine și nesiguranță.

Deși poeziile sale de această factură sunt de o inventivitate metaforică redusă, meritul lui Grigore Alexandrescu e de a radiografia stările sufletești contradictorii și instabile, într-un discurs poetic dramatizat prin utilizarea interogațiilor retorice și prin construcții exclamative. În cele mai reprezentative meditații ale lui Grigore Alexandrescu există un acord aproape desăvârșit între ideea poetică și forma adoptată, între ritmul trăirii și ritmul versului.

Epistolele lui Grigore Alexandrescu, scrise în manieră clasicizantă, conțin elemente ale unei arte poetice (*Epistolă către Voltaire, Satiră. Duhului meu*). Ele pun în scenă imagini veridice ale moravurilor epocii, privite cu ochi satiric și critic, configurând și un autoportret moral al autorului, frământat de interogații dilematice în legătură cu destinul omului și al artistului în societate; obiectivul epistolelor este demitizarea lumii mondene, dar și a iluziilor care consideră că literatura poate corija moravurile.

Ca autor de fabule, Gr. Alexandrescu se înscrie în tradiția clasică, fabulele sale conținând ecouri din La Fontaine, Florian și Krîlov. Fabulistul surprinde aspecte semnificative din societatea românească a epocii, vicii și moravuri politice și sociale, într-o viziune vag precizată, cu o semnificație tipologică universală, chiar dacă satira e directă și, adesea, vehementă. Temele esențiale ale fabulelor sunt:

parvenitismul, demagogia, ipocrizia și tirania (ex.: *Câinele și cățelul*, *Vulpea liberală*, *Lupul moralist*, *Boul și vițelul*). O caracteristică a fabulelor e caracterul lor scenic, poetul insistând asupra gesturilor și mimicii semnificative a eroilor săi.

Cea mai cunoscută și mai semnificativă creație a autorului e poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia*. În urma unei călătorii la mănăstirile din Oltenia, în 1842, Grigore Alexandrescu publică o serie de poezii evocatoare, pe tema trecutului istoric: *Umbra lui Mircea. La Cozia*, *Mormintele. La Drăgășani*, *Răsăritul lunii. La Tismana*, *Trecutul. La mănăstirea Dealul*. Temele acestor creații sunt romantice: istoria, noaptea, ruinele; trecutul glorios este evocat însă în comparație antitetice cu un prezent mediocru, lipsit de anvergură, după care meditația trece, de la aspectul național la cel general-uman.

Prin creația sa, Grigore Alexandrescu se dovedește a fi unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai pașoptismului, în latura sa protestatar-eroică.

Grigore Alexandrescu – repere tematice

A vorbi despre poezia lui Grigore Alexandrescu este, cum s-a spus, o încercare de a defini chiar epoca în care a creat scriitorul: o epocă ce se află la confluența dintre romantism și clasicism. S-a subliniat de către unii exegeți ai creației lui Grigore Alexandrescu, faptul că una dintre trăsăturile esențiale ale operei sale este *tăria*; versul său este unul cornelian, solemn, grav, cu rezonanțe ample.

Nu se poate nega, însă, nici armonia versurilor sale, o armonie ce reiese din alternanța vocalelor și a consoanelor, din ecourile unor cuvinte cu timbru distinct: „Ale turnurilor umbre peste unde stau plecate / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Ș-a-le valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc”.

În poezia *Anul 1840*, poetul exprimă unele sentimente de o mare amplitudine umană, sentimente care merg până la acceptarea sacrificiului propriei ființe pentru fericirea colectivă. Se poate afirma, totodată, că Grigore Alexandrescu este primul dintre poeții noștri înzestrat cu o personalitate conturată cu precizie, personalitate ce se desprinde oarecum de la sine, din chiar lectura operelor sale.

Surprinzător pare, la început, să vedem că Grigore Alexandrescu, un poet în aparență neglijent în limbă, stil și rimă, cere „desăvârșire”, înălțarea creației până la un „model netăgăduit”. În ceea

ce privește limba, Alexandrescu are și o scuză, pe care o invocă undeva: „literatura română a vremii sale nu era scrisă într-una din limbile statornicite”.

Alexandrescu gustă, pe de altă parte, foarte puțin literatura populară și, de fapt, în afară de câteva manifestări tardive, poetul nu este deloc în contact cu lirica populară. Baladele tradiționale sunt, în viziunea sa „inspirații cultivate”. Poetul este de părere că ideile și sentimentele exprimate de scriitorii culți presupuneau și revendicau o limbă mai evoluată și un stil de o mai mare complexitate.

Cu toate acestea, ca orice deschizător de drumuri, Grigore Alexandrescu a trebuit să depășească dificultăți aproape insurmontabile: stadiul încă embrionar al limbii literare, lipsa de tradiție artistică, inexistența condițiilor pentru profesionalizarea scrisului etc. Datorită insuficienței instrumentului lingvistic, scriitorul a fost silit să bâjbâie în căutarea termenului propriu, a cuvântului adecvat, sau să trateze prozodia cu anumite aproximații sau stângăcii.

În poezia lirică a lui Grigore Alexandrescu poate fi găsită o înclinație spre cugetarea abstractă, spre meditație. Destul de greoaie, de nenaturală, în poezia lirică a autorului pot fi găsite versuri cu o anume sublimitate a stilului și tematicii, de avântare spre înălțimi inabordabile, de unde pământul i se pare eului liric „o jalnică vale de plângeri”, după care acesta, eul liric, recade spre pământ.

Mai toate poeziile lirice ale lui Grigore Alexandrescu sunt o expresie a contaminării celor două domenii ale personalității contradictorii a poetului: un domeniu al avântării și exaltării, al retorismului romantic, al aspirațiilor spre absolut, spre nemărginire, domeniu iluzionat, evocator al anului 1840 și, un domeniu al circumspecției lucide, al detamăgirii, al scepticismului și dezabuzării.

Poetul a reușit să dea mari creații artistice în meditații, în poezia de evocare a marilor figuri naționale, dar a izbutit mai mult în parte, fragmentar în poezia erotică. Spiritul său, îndreptat spre înalt, spre imensitatea sferelor absolute, și mai ales spre grandoarea marilor desfășurări cosmice, nu se simte în largul său în cadrul intim, în redarea sentimentelor de mai restrânsă anvergură, decât în câteva poezii precum când *dar o să guști pacea*.

Lirica lui Grigore Alexandrescu este, ca și cea a lui Vasile Alecsandri, inferioară restului operei. Căutarea expresiei se face mai mult simțită în lirica de dragoste. Cu toate acestea, poetul nu își

mimează sentimentele, trăirile sale nu suferă de păcatul simulării. Fără a fi un temperament pasionat, Alexandrescu și-a trăit cu intensitate iubirile, așa cum ne-o arată unele sentimente și reacții afective mai profunde.

Dar poetul se zbuciumă, uneori fără folos și succes, să dea expresie simțirilor sale. O spune el singur, într-o strofă din *Inima mea e tristă*: „Adio! N-am cuvinte / Să-ți arăt tot ce simte, / În astfel de minuri, mâhnit sufletul meu. / E o durere mare, / Și suferințe pe care / A le simți poci numai, / A le descrii mi-e greu”.

Se poate spune, pe drept cuvânt, că Grigore Alexandrescu este primul dintre poeții noștri înzestrat cu o personalitate precis conturată, care se desprinde oarecum de la sine din însăși lectura operelor sale. Intellectualismul poetului, unit și cu puterea sa de observație a aspectelor realului și a mișcărilor afective și morale ale semenilor săi, l-au făcut foarte personal în fabule și epistole.

Talentul său de analiză, susținut de capacitatea sa reală de descriere a lumii morale au făcut din Alexandrescu un fabulist și un scriitor satiric de reală înzestrare. El a criticat, adesea cu vehemență, într-un stil caricatural, ipocrizia, prefăcătoria, prostia orgolioasă, mândria neîndreptătită. În satire, ca și în ironia mai ușoară a epistolelor, în acest gen cu desăvârșire intelectual și raționalizant, Alexandrescu este stăpân pe sine.

Predilecția pentru fabulă a lui Grigore Alexandrescu, dar și a altor scriitori contemporani cu el, se explică tocmai prin posibilitățile superioare de satiră pe care le oferă această specie literară. Primele fabule ale lui Alexandrescu sunt prelucrări sau traduceri libere după La Fontaine (*Măgarul răsfățat, Catârul ce-și laudă nobilitatea*) și Florian (*Privighetoarea și păunul*).

Începând cu volumul din 1838, contribuția originală este mult mai importantă. Poetul se inspiră din teme și motive de largă circulație, așa cum au făcut înaintașii sau urmașii săi în fabulă. Gradul de individualizare în fabulă ca și în orice literatură cu caracter aluziv și simbolic este limitat la condițiile specifice genului.

Personajele fabulelor lui Grigore Alexandrescu sunt selectate dintre acele animale pe care uzul și folclorul românesc le leagă de anumite trăsături ori situații caracteristice. Dar în aceste fabule accentul nu cade pe trăsăturile convenționale ale animalului descris, ci pe amănunte caracteristice tipului simbolizat. Leul, de pildă, se va

mișca, va vorbi și va acționa ca un domnitor reținut în frâu de legi. În *Boul și vițelul*, boul are, într-un anumit fel, comportarea și felul de a fi al parvenitului.

Cu acest mod specific de individualizare, puterea lui Grigore Alexandrescu de a pune în scenă tipurile societății contemporane este demnă de remarcat. Delavrancea scria, chiar, că „într-o sută douăzeci de pagini vezi o lume întreagă, ascunsă sub pielea dobitoacelor sale”.

Societatea contemporană lui Grigore Alexandrescu se conturează din relația vietăților din fabule. În vârful piramidei, domnitorul este desemnat prin simboluri variabile, după trăsătura ori situația pe care o accentuează autorul. Există, în fabulele lui Grigore Alexandrescu o evoluție certă de la epic la dramatic. Primele fabule, adaptările, adică, se limitează la a povesti o întâmplare, o scenă cu caracter de exemplaritate, exponențială pentru caracterele personajelor puse în text.

Fabulele de după anul 1838 încep să pună în scenă, să dramatizeze situațiile (*Căinele și cățelul*, *Boul și vițelul*). Flexibilitatea intelectuală, vioiciunea inteligenței lui Grigore Alexandrescu ies la lumină în capacitatea scriitorului de a alterna în chip natural, spontan, fără efort, stilul solemn din evocările istorice cu cel familiar din epistole, gravitatea și ironia. Contribuția cea mai masivă pe care a adus-o Alexandrescu la dezvoltarea stilistică a speciei este legată de mijloacele comicului stilistic, de mânuirea ironiei și umorului.

Catalogarea lui Alexandrescu drept cel mai de seamă fabulist al literaturii române este de necontestat. Poetului i s-a împlinit speranța nutrită atunci când și-a creat operele sale literare cele mai valoroase: aceea de a exprima aspirațiile timpului său.

Satiră. Duhului meu

După cum se știe, satira este o specie a genului liric în care sunt ridiculizate caractere și moravuri, individuale sau generice, circumscrise într-o culoare a epocii, prin tipuri și figuri caracteristice. Călinescu observa că „genul înfățișează într-un fel treapta cea mai înaltă a liricii și adevărul e că toți poeții mari l-au cultivat fiindcă la elementul intelectual se adaugă invectiva. Satira coboară în instinct, de unde și necesitatea culorii verbale”.

În literatura română, perioada pașoptistă se remarcă și printr-o înflorire a speciei literare a satirei, unii poeți ai epocii (*Asachi*, *Heliade*, *Alexandrescu*) conturând adevărate modele ale genului, desigur cu

posibilitățile limitate ale limbii române din acel timp.

Poet reprezentativ al epocii pașoptiste, Grigore Alexandrescu a exprimat, în satirele lui, un conținut etic și didactic, pliat pe o expresivitate lirică de netăgăduit. Șerban Cioculescu notează că „Grigore Alexandrescu e el însuși în poezia de conținut etic. Poet al dezinteresării, al altruismului, al binelui public, când se dezbară de suferințele insuficient patetizate, ca și de temele lirice convenite, își regăsește tonul cu adevărat propriu, ca acela din *Rugăciunea din Anul 1840*, din fabule și mai ales din epistole și satire. În aceste produceri didactice, poetul își învederează o mai statornică afinitate cu clasicismul, decât cu romantismul francez; sau dacă acesta din urmă i-a servit ca model pentru stimularea crizelor sale subiective, în dezolare și imprecăție, celălalt i s-a potrivit în structura sa permanentă, de raționalist și de observator”.

Satiră. Duhului meu a fost scrisă în anul 1839 și publicată în volumul *Satire și fabule*, din 1842. Punctul de plecare în scrierea poeziei pare să fie satira a IX-a, *A mon esprit*, a lui Boileau. Cu toate acestea, Alexandrescu se desprinde de modelul său nu doar prin transpunerea trăirilor și a eroilor lirici într-un mediu inedit, ci și prin expresia nouă, în care echilibrul clasic și impulsul romantic se împletesc. Titlul e semnificativ și exprimă valorificarea unui procedeu literar, dialogul cu sine însuși, dedublarea eului, scindarea sa în două entități, din care una o contemplă pe cealaltă cu ironie și sarcasm.

În fapt, poezia nu urmărește doar amuzamentul ori satira unor aspecte izolate ale societății, ci pune în lumină un aspect mai grav, cu contur generic, anume condiția poetului, a artistului în general într-o societate îngustă, cu principii mercantile și lipsită de deschidere spre valorile artistice autentice. Orizontul în care trăiește o astfel de societate este îngust, lipsit de perspectivă, membrii aristocrației dedicându-se mai degrabă distracțiilor ieftine, snobismului și unor preocupări mondene derizorii.

Poezia debutează cu un dialog dintre eul liric și o „cuconiță”, dialog ce are darul de a realiza o punere în scenă a problematicei lirice pe care autorul o valorifică aici, dar, în același timp, de a sugera opoziția dintre două moduri de a exista și de a gândi, unul autentic, al poetului, și celălalt marcat de falsitate și de inadecvare la normele adevărului și ale valorilor autentice: „Trageți toți câte o carte: domnule, ești cu mine. / Șezi mă rog împotriva, și vezi de joacă bine. /

- Dar ți-am spus, coconiță, că eu din întâmplare, / Nici bine, nici nebine nu poci să fac cercare: / Am cuvintele mele: aste jocuri plăcute, / Cu voia dumitale, îmi sunt necunoscute. / - Nebun cine te-o crede; vrei să te rugăm poate; / Astăzi chiar și copiii știu jocurile toate, / Veacul înaintează; care; vezi că ți-e rândul, / Dar ce făcuși acolo! Unde îți este gândul? / Când eu am dat pe riga, bați cu alta mai mare? / Astfel de neștiință e lucru de mirare!"

Descrierea moravurilor, a defectelor și viciilor epocii e realizată cu vervă de comediograf, într-un desen îngroșat până la caricatură uneori, alteori trasat în liniile subțiri ale ironiei. Din punct de vedere compozițional, poezia e alcătuită din mai multe secvențe de mărimi diferite, ce figurează scene din viața societății înalte bucureștene. În prima secvență, dialogată, cum am văzut, limbajul este alcătuit din exclamații, interogații, expresii familiare, elemente de jargon, toate având darul de a sugera o gândire și o vorbire facilă, de a denunța superficialitatea și, totodată, stilul pretențios al personajului feminin.

În a doua secvență are loc dialogul poetului cu duhul său, acela care are un comportament atât de neadecvat în societatea aristocratică. Evident, reproșurile pe care le adresează poetul duhului sunt simulate, autoironia e, în fapt, o formă de critică a moravurilor celorlalți, iar diatriba îndreptată asupra-și e destinată semenilor, ce pun preț pe aparențe, pe convențiile sociale, eludând sau ignorând trăirile autentice, valorile cu adevărat importante, acelea care structurează ființa profundă a omului. În acest schimb de replici între poet și duhul său se creează un joc de oglinzi în care falsul și autenticul, ridicolul și sublimitatea, ironia și autoironia se împletesc indisolubil („Așa-mi spunea deunăzi, cu totul supărată, / O damă ce la jocuri e foarte învățată, / Apoi șoptind pe taină cu câteva vecine: / Vedeți, zise, ce soartă, și ce păcat pe mine? / Două greșeli ca asta, zău, sufletul mi-l scot, / A! ce nenorocire! *Ma chère*, ce idiot! // Vino acum de față și stăi la judecată, / Tu care le faci astea, duh, ființă ciudată, / Ce vrei să joci o rolă în lumea trecătoare: / de ce treabă mi-ești bună, putere gânditoare, / Când nu poci la nimica să mă ajut cu tine, / Când nu te-ai deprins încă nici vistu să-l joci bine? // Nu mai ești tu acela care-n copilărie / Știai pe dinafară vestita-Alexandrie, / Și viața ciudată a unui crai cuminte / Care lasă pe dracu' fără încălțăminte? / Tu care mai în urmă, râzând d-acestea toate, / De rost puteai a spune tragedii însemnate, / Meropa, Atalia și altele mai multe / Declamându-le toate

cui vrea să te asculte?”).

Răspunsul „duhului” este unul ce trădează o gamă largă de procedee satirice, de la ironie la sarcasm, expunându-se aici tabloul unei societăți ce prețuiește non-valorile și respinge valorile autentice, în care defectele devin calități iar viciile virtuți. E, cum s-ar spune, spectacolul aproape grotesc al unei „lumi pe dos”, marcată de superficialitate și ipocrizie, de prozaism și lipsă de idealitate: „Negreșit, îmi vei zice, ții minte ce îmi place, / Dar cărțile cu mine e greu să se împace. / Mai lesne poci a spune hoțiile urmate / La zece tribunaluri subț nume de dreptate, / Mai lesne poci să număr pe degetele mele, / Câți sfinți avem pe lună și câte versuri rele, / Decât să bag de seamă ce carte nu e dată, / A cui este mai mică și cine o să bată. / Când sunt în adunare, n-am altă mulțumire, / Decât să se deschiză subiecturi de vorbire: / Atunci sunt gata, slobod, ascult, și cu plăcere / Tușesc, zâmbesc, mă leagăn și-mi dau a mea părere”.

Pentru a-i insufla, în mod ironic, duhului dorința de a se adecva la exigențele acestei societăți „înalte”, poetul oferă exemplul acelui „domnișor” elegant, considerat de cei din jur ca om de spirit și de caracter. Pentru a da o imagine cât mai veridică a acestui personaj, poetul îl surprinde în mișcare, notând detalii, gestică, vorbe și comportamentul său cu cât mai multă verosimilitate și plastică a reprezentării („Vezi domnișoru-acela care toate le știe, / Căruia vorba, duhul, îi stă în pălărie, / În chipul de-a o scoate cu grații prefăcute? / Hainele după dânsul sunt la Paris cusute: / Singur ne-ncredințează. Lorneta atârnată / Este și mai streină, d-o formă minunată: / Vrea s-o cumpere prințul, dar ca un om cuminte / Dumnealui o tocmise ceva mai înainte. / Când le-a spus astea toate, o ia la ochi, privește / Chiar pe dama aceea cu care-atunci vorbește; / I-o dă în nas, se pleacă, și în sfârșit o lasă, / Zicându-i: Ce lornetă! Te-arată mai frumoasă. // Fieșcine cunoaște ce cap tânărul are; / Dar pentru că dă bine din mâini și din picioare, / Și trânteste la vorbe fără să se gândească, / Am văzut multă lume cu duh să-l socotească; / Iată de ce talente avem noi trebuință”.

Finalul poeziei aduce cu sine o amplificare a ironiei și autoironiei, pentru că poetul își povățuiește „duhul” să învețe toate acele lucruri care îi sunt străine, ce sunt inadecvate cugetului său iubitor de frumos și ideal („Așa, în loc să critici greșelile streine, / În loc să râzi de alții, mai bine râzi de tine: / Învață dansul, vistul și multe

d-alde alea; / Iar dacă vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea”).

Cum observa Șerban Cioculescu, „liricul la el (la Grigore Alexandrescu **n.n.**) e accidental, am spune chiar nesubstanțial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvântului, e permanent și caracterizant. Poetul nu-și găsește nicăieri tonul just, ca în epistole și satire, unde-i recunoaștem unicitatea, prin judecată, prin bun-simț, bonomie, îngăduință, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului, iar nu al patimii”. Toate aceste trăsături, însoțite de o compoziție echilibrată, de un simț al construcției în care liricul și dramaticul se intersectează, caracterizează și *Satiră. Duhului meu*, expresie a instinctului critic, clasicizant și didactic al poetului.

Epistolă

D.I.C

Într-un comentariu, Șerban Cioculescu refuză naturii poetice a lui Grigore Alexandrescu lirismul, acea aptitudine inefabilă de a vibra la ritmurile lumii, de a rezona la ecourile pe care le stârnesc în mintea noastră frumusețile naturii fizice sau ale naturii umane. Evident, o astfel de opinie, absolutizată, nu poate fi deloc acceptată. Există, în numeroase creații ale lui Grigore Alexandrescu pagini de lirism, sugestii ale expresivității de netăgăduită forță poetică. Observația lui Cioculescu se referă la faptul că mai toate creațiile aparținând genului satiric sunt dominat de un ton didacticist și moralizator, care frânge lirismul și diluează sugestivitatea.

Epistola dedicată lui Ion Câmpineanu are un dublu caracter; pe de o parte, avem de a face aici cu o artă poetică *in nuce*, așadar cu o scriere de aspect programatic, în care autorul își exprimă concepția sa despre artă, despre raporturile, atât de subtile și de nuanțate, dintre artă și societate și, pe de altă parte, această operă ni se înfățișează ca o scriere de aspect autobiografic, ca o oglindă a spiritului creator, ce se privește pe sine cu nesaț al autocunoașterii și cu luciditate necomplezentă. Evident, cele două planuri ale poeziei, cel didactic și cel autobiografic sunt în consonanță, se împletesc și-și răspund la nivel ideatic. „Poetul se analizează, remarcă Șerban Cioculescu, în stările sale de conștiință neparoxistică, cu mai multă luciditate”.

Transformând propriile sale stări sufletești într-un adevărat document moral, poetul simte totodată nevoia unei limpeziri a opțiunilor sale estetice, a unei asumări a destinului său artistic din unghiul adecvării fondului la formă, a viziunii la expresie. Poezia

Începe pe un ton colocvial, familiar, marcat de interogații și de modalități ale oralității, mijloace care par a se transpune în adevărate forme de *captatio benevolentiae* a cititorului: „Prietene, mai ții minte acele povățuiri / Care-mi dai la ale mele trecute nemulțumiri? / C-aveai cuvânt o văz bine; eu prea înșelat eram, / Când socoteam de cumplite relile ce-atunci cercam. / Într-o zi (de atunci însă multă vreme a trecut), / Povestindu-ți eu o nouă neplăcere ce-am avut, / Te-ai întors, și c-o zâmbire: «Văz adevărat, mi-ai zis, / Și cunosc că ai dreptate, dar arată e în scris, / Și în versuri iar nu-n proză, căci oricâți sunteți poeți, / Voie a vă plânge-n proză de l-Apolon nu aveți”.

Tonul acesta de confesiune, vădind propensiunea poetului pentru exprimarea pornirilor sale cele mai adânci, are rolul de a pune în scenă meditația despre poezie, despre rostul poetului situat într-un peisaj inadecvat. De altfel, referindu-se la rolul „obiectului” în poezia lui Grigore Alexandrescu, Eugen Simion remarcă faptul că „introdus în poem, obiectul este lăsat deoparte până ce tema morală se consumă. Poemul trece, în acest timp, de la regimul grandorii, de la tonul înalt, de o pasionalitate lipsită de căldura intimității (imitații, modele prea vizibile...), la climatul de uscăciune al demonstrației morale, pentru a căpăta, în scurtele fragmente confesive, un aspect de pasionalitate mai sinceră”. Și în *Epistolă* se poate observa o astfel de împletire a descriției reci și a unei retorici a pasiunii, într-o încercare de a uni vizionarismul de stirpe romantică al poetului cu eticismul său de sorginte clasică.

Poetul descrie, astfel, spațiul în care îi este dat să trăiască la un moment dat, pe un ton sarcastic, conturând, în imagini aici hiperbolice, aici contrase, o falsă Arcadie, în care austeritatea peisajului e, în fond, o satiră voalată a peisajelor bucolice în vogă în epocă. În aceste pasaje, descriția, meditația, amprenta afectivă și accentul etic se întâlnesc, conferind originalitate creației: „Sunt încredințat c-ai râde, când vreodată ai putea / Să mă vezi umblând pe câmpuri, rătăcit cu muza mea / Și vânând câte-o idee, câte-o rimă, un cuvânt, / și pân’ stele, când pe cer și pe pământ, / Iar de gropi nici că e vorbă, căci în câte-am căzut eu, / Căutând câte-un fraz nobil, știe numai Dumnezeu. // Nu gândi cu toate-acestea cum că mă găsesc să cânt / Slava vremilor trecute, veacuri care nu mai sunt, / Sau să laud pe vitejii fii ai vechii libertăți, / Care cu fierul în mână, pe zidul sfintei cetăți, / Pentru a unei cruci umbră în războaie au perit, / Și ghirlanda vecinicii cu-a lor moarte-au

dobândit. / Astfel de nalte sugeturi, pentru muza mea nu sunt / Pân'a nu zbură în cenuri, ea se cearcă pe pământ, / Precum soldatul ce este pentru război pregătit, / Pân'a nu pleacă și-ncearcă al sabiei ascuțit".

Repudiind subiectele „înalte” și temele de consacrat prestigiu estetic, poetul se apleacă asupra acelor aspecte ale societății, aflate în proximitatea sa, pe care până să le zugrăvește nu într-un avânt al sublimului, ci într-un ton voit prozaic, care să dea o culoare autentică „obiectului” reprezentat. Am putea chiar spune că suntem, oarecum, împingând lucrurile spre limita verosimilității lor, în prezența unei poetici a cotidianului, a unei concepții estetice pentru care apte de a fi preluate în spațiul poetic nu sunt doar temele, subiectele nobile, cum ar fi trecutul, istoria, iubirea etc., ci și acele aspecte oarecum banale, aparent convenționale, acele detalii insignifiante ce beneficiază, totuși, de o importanță subsidiară.

Redarea unui peisaj de o monotonie deplină, de o paupertate estetică absolută e realizată cu scopul – polemic – de a demitiza acele peisaje pastorale prin care spațiul e idilizat, deformat, estetizat în sens peiorativ: „Vino, dar, de ai răbdare, și ascultă să-ți descriu / Un cuprins unde-întâmplarea astăzi voiește să fiu. / Ca să n-ai cuvânt a zice c-a mea muză n-a făcut, / Pentru buna ta plăcere, orce-n mână-i a stătut. / Aici nu sunt văi sau dealuri, nu sunt crânguri sau păduri, / Care-mpodobesc cu fală sânul veselii naturi, / Și de unde își înalță cântărețul zburător / Imnurile-armonioase l-ai naturii ziditor. / Nu e locul insuflărei și-al înaltei cugetări, / Ce umple duhul de gânduri, inima de desfătări, / Ci câmpie fără margini, ce arată nencetat / O vedere monotonă ochiului cel întristat. / Spre amiazăzi se vede niște pomi și niște vii, / Niște salcii semănate ici și colea pe câmpii. / (...) / Alt oriîncotro-ntorci ochii și oriîncotro privești, / Nimic nu se mai arată, deșertul îl întâlnești. / Se preumblă peste câmpuri milioane de fânțari, / Care după răutate seamănă a oameni mari”.

Muza poetului nu e, așadar, una atrasă de înălțimi, de spațiile celeste, ci mai curând una întoarsă spre pământ, spre aspectele oarecum banale, prozaice ale existenței. Poetul își mărturisește chiar o anumită inaptitudine pentru reprezentarea existenței în registrul sublimului, sugerând incapacitatea sa de a transfigura o realitate pauperă, de a da un sens nobil unor caractere și destine meschine, de a anvergura banală, ca și de a transmuta simțirea sa în spațiul sentimentului de absolută amplitudine: „Acum însă ce poci face, cu ce

mijloc să suspin, / Când nimica nu mă doare și când nu simț niciun chin? / Bine-ar fi dacă vederea aș putea s-o amăgesc, / Ș-un obiect ce urât este frumos să-l închipuiesc; / Dar măcar deși-nchiz ochii, nu poci imita de tot/ Pe modelul rătăcirii, pe viteazul *Don Quijote*. / Așa mărginit în sine-mi, trăiesc aici ca un sfânt, / Și-mpărat al neființii mi se pare cum că sunt”.

Întâlnim, și în *Epistola* dedicată lui Câmpineanu, aceeași ascuțime a observației, aceeași exprimare concisă, colocvială, de acută prestanță ideatică, după cum întâlnim, valorificată la cote înalte, o concepție despre poezie cu totul modernă. Georgeta Antonescu remarca, pe bună dreptate, că „în satire și fabule, Alexandrescu își însușește, în aparență, atitudinea de observator detașat, dar discreția înăscută și bunul gust în alegerea termenilor, ca și predilecția pentru caracterizările tipologice nu pot deghiza cu totul pasiunea personală pe care poetul o pune în scrutarea realității familiare și în denunțarea anomaliilor și ridicolelor ei”.

Ca autor de satire și epistole, Grigore Alexandrescu își modulează talentul într-un alt registru, acela satiric, prin intermediul căruia realitatea pauperă ca semnificație etică este sancționată, privită la adevăratele sale proporții și sensuri.

Umbra lui Mircea. La Cozia

Lirica lui Grigore Alexandrescu ilustrează, în cel mai înalt grad, poate, programul romantismului românesc expus de Kogălniceanu în cunoscuta sa *Introducere* la *Dacia literară*. Atras deopotrivă de valorile perene ale trecutului, în spiritul valorificării erosimului strămoșilor, dar și de reliefurile prezentului, Alexandrescu își dispune stările afective în două registre lirice: unul patetic, cu substanță înnobilită de o turnură morală și moralizatoare, atunci când se evocă faptele de arme ale trecutului, iar celălalt satiric, cu modulații ironice ori chiar vehement sarcastice, atunci când se reliefează tarele, precaritățile ori inconvenientele prezentului cu substanță degradată.

Umbra lui Mircea. La Cozia face parte din lirica de evocare istorică, în care poetul investește cu o aură morală, evocatoare un trecut glorios. De altminteri, într-o prefață din 1847 poetul consideră că arta nu are doar o valoare estetică în sine, nu este într-o postură de totală autonomie, ci trebuie să încorporeze în structurile sale și un sens moral, să aibă și capacitatea de a educa, de a orienta publicul, exprimându-i totodată năzuințele („Eu sunt din numărul acelora care

cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datorare să exprime trebuințele societății și să deștepte simțăminte frumoase și nobile care înalță sufletul prin idei morale”).

Poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* a fost scrisă în urma unei călătorii efectuate în vara anului 1842, împreună cu Ion Ghica, la mănăstirile de pe valea Oltului și din nordul Olteniei. Roadele acestei călătorii sunt poeziile *Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul lunii. La Tismana și Mormintele. La Drăgășani*. În *Memorialul de călătorie* scris cu aceeași ocazie, Grigore Alexandrescu își exprimă sentimentele de admirație față de frumusețea și măreția mănăstirii ctitorite de Mircea cel Bătrân.

Sunt pagini descriptive ce pot fi considerate un pendant ilustrativ în mare măsură pentru imaginile artistice turnate în vers de poet: „Numele fondatorului deșteaptă suveniruri mărețe nutrite încă de zgomotul valurilor care udă înaltele ziduri și se închină, în treacăt, țăranii eroilor. De cealaltă parte a râului, un șir de munți, acoperiți de arbori, formează mănăstirii o statornică barieră, care o apără dinspre răsărit și oprește razele soarelui de a tulbura fără timp repausul părinților. Oltul, în mărețele lui capricii, aici desfășoară cu fală undele sale, aici strecurându-se ca un șarpe printre două stânci, ce se par a se împreună, ca să-i închidă drumul, își răzbună prin urlete sălbătice de strâmtoarea ce suferă, și, spărgându-se cu furie de pietroasele lor temelii, pare a le amenința că – ajutat de timp – va surpa vreodată culmea și trufia lor”.

Prima secvență a poeziei, alcătuită din șapte strofe, se impune prin calitățile sale descriptive. E vorba de un pastel în care se conturează cadrul în care va apărea „umbra” domnitorului. Versurile inițiale reliefează peisajul nocturn, încărcat de semnificații simbolice, de mister, în care impresia dominantă este de solitudine și de propensiune spre meditație, atitudini romantice prin excelență. Imaginile vizuale induc ideea de încremenire, de solemnitate a naturii, de înfiorare aproape sacrală în fața misterului unei epifanii a istoriei, a unui trecut revolut. Prin intermediul aliterației, al repetării vocalei închise „u”, succedată de consoane nazale și surde, se amplifică această atmosferă de gravitate și mister, în care cadența valurilor repetă parcă succesiunea generațiilor pe ecranul istoriei. Ecoul timpului și ecoul valurilor Oltului se regăsesc sub aceeași perspectivă romantică a

cadrului marcat de solitudine, de regresie în timp și de evocare tulburată a umbrelor trecutului: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate; / Către țărnul dimpotrivă se întind, se prelungesc, / Ș-aie valurilor mândre generații spumegate/ Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc”.

În strofa a doua cadrul se modifică, prin inserția fantasticului, a ceea ce contrazice logica diurnă. E introdus acum motivul „umbrei”, iarăși specific romantic. Înfrorarea se transmite unei naturi personificate, care vibrează într-un dinamism reflectat în mod hiperbolic la nivelul versului alert, dinamic, întrerupt de puncte de suspensie ori marcat de verbe la imperativ.

Prezența naturii personificate are rolul de a legitima noblețea „umbrei” domnitorului, de a-i conferi acesteia dimensiuni ample, solemne, dar și de a accentua legătura, comuniunea indisolubilă dintre Mircea și cadrul natural, dintre erou și țară: „Dintr-o peșteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară; / De pe muchie, de pe stâncă, chipuri negre se cobor; / Mușchiul zidului se mișcă... pântre iarbă se strecoară/ O suflare, care trece ca prin vine un fior. // Este ceasul nălucirii: un mormânt se dezvălește, / O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc/ Iese... vine către țărături... stă... în preajma ei privește... / Râul înapoi se trage... munții vârful își clătesc. // Ascultați...! Marea fantomă face semn... dă o poruncă... / Oștiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez... / Glasul ei se-ntinde, crește, repetat din stâncă-n stâncă, / Transilvania-l aude, ungurii se înarmez/ (...) / Mircea! Îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează. / Acest sunet, acest nume, valurile-l primesc; / Unul altuia îl spune; Dunărea se-nștiințează, / Și-aie ei spumate unde către mare îl pornesc”.

Secvența care urmează are tonalități vibrante de odă. E configurat aici, în gesticulație patetică, de un retorism măsurat, un elogiu al domnitorului ale cărui fapte glorioase trebuie să fie pilde demne de urmat pentru contemporanii poetului. E limpede că, în trasarea acestui portret elogios al domnitorului, Grigore Alexandrescu urmărește un scop moral, pornește de la o intenție educativă, imaginile poetice fiind așadar subsecvente modelului etic presupus, fapt observat, între alții, de Eugen Simion: „Scenariul din puternicul poem *Umbra lui Mircea. La Cozia* este caracteristic pentru modul lui Grigore Alexandrescu de a figura o idee lirică, de ordin, aici, patriotic și moral. Ideea este anunțată de o descripție a reliefului (spațiul meditației),

format în chip romantic din ziduri vechi, mucezite de bătaia valurilor, peșteri, râpi întunecate, munți ce se clatină... descripția este reluată, cu o notă accentuată de mister, în finalul poemului. Muzicalitatea versurilor, cadența lor extraordinară deplasează încă de la început accentul de la relieful grandios la sunetul grav al naturii”.

Poetul face, așadar, în spiritul admirației față de trecut, un elogiu al „râvnei neobosite”, al „silinței” voievodului de a oferi neamului său un moment de glorie, de încordare eroică pentru dobândirea libertății. Rezonanțele arhaice ale versurilor, muzicalitatea gravă a cuvântului încărcat de o savoare liturgică conferă un farmec aparte acestor versuri: „Sărutare, umbră veche! Primește-nchinăciune/ De la fiii României care tu o ai cinstit: / Noi venim mirarea noastră la mormântu-ți a depune; / Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit. // Râvna-ți fu neobosită, îndelung-a ta silință: / Până l-adânci bătrânețe pe români îmbărbătași; / Însă, vai! n-a iertat soarta să-ncununi a ta dorință, / Și-al tău nume moștenire libertății să îl lași. // Dar cu slabele-ți mijloace faptele-ți sunt de mirare: / Pricina, nu rezultatul, laude ți-a câștigat: / Întreprinderea-ți fu dreaptă, a fost nobilă și mare, / De aceea al tău nume va fi scump și nepătat (...).”

Acestei secvențe poetice care are rolul de a celebra statura copleșitoare a domnitorului îi urmează o alta în care accentele de meditație sunt cât se poate de limpezi. E o meditație pe seama progresului și a capacității omului, ca ființă socială, de a-și domina instinctualitatea și pornirile agresive și de a se ridica, prin științe, arte și cultură la lumina raționalității. E încrustată în aceste versuri o antiteză între trecut și prezent, realizată cu o amară obiectivitate, nu în spirit paseist, poetul considerând că prezentul e superior trecutului tocmai prin „îmblânzirea” moravurilor, prin progresul artei și prin binefacerea culturii („Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite, / Însă triste și amare; legi, năravuri se-ndulcesc; / Prin științe și prin arte națiile înfrățite/ În gândire și în pace drumul slavei îl găsesc. // Căci războiul e bici groaznic, care moartea îl iubește, / Și ai lui sângeați dafini națiile îl plătesc; / E a cerului urgie, este foc care topește/ Crângurile înflorite, și pădurile ce-l hrănesc”).

Ultima parte a poeziei are din nou, ca și prima, un caracter de pastel, e o întoarcere la datele peisajului romantic, sumbru și marcat de solitudine și mister. Poezia se încheie ciclic, ca un cerc în care

trecutul și prezentul se întâlnesc, se ating în sublimitatea și inefabilul clipei de acum. Întoarcerea „umbrei” în mormânt este circumscrisă de aceeași atmosferă solemnă, gravă în care noaptea transfigurează gesturile, estompează orice mișcare, conferă lucrurilor și ființelor un contur fantastic: „Dar a nopții neagră mantă peste dealuri se lățește, / La apus se-adună norii, se întind ca un veșmânt; / Peste unde și-n tărie întunericul domnește; / Tot e groază și tăcere... umbra intră în mormânt. // Lumea e în așteptare... turnurile cele-nalte / Ca fantome de mari veacuri pe eroii lor jălesc; / Și-ale valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc”.

După cum s-a constatat, în poezia *Umbra lui Mircea. La Cozia* elementele de odă și de meditație se împletesc armonios cu cele de pastel, de descriere în spirit romantic a peisajului. Tema centrală – supratema poeziei, cum s-ar spune – e cea a progresului omenirii, prin știință, artă și rațiune. Din punct de vedere al realizării estetice, secvențele poetice care conțin evocarea „umbrei” sunt cele mai expresive. În prima strofă, atmosfera solemnă și gravă derivă din sonoritățile unor vocale evocatoare. Astfel, prin utilizarea unor personificări, a unor propoziții eliptice și a unor construcții exclamative, autorul amplifică emoția lirică. G. Călinescu observă că „așezându-ne în timp romantic, descoperim la poet tehnica marilor instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei”.

Umbra lui Mircea. La Cozia poate fi considerată, prin tonalitatea patetică, prin retorismul modulat în formula celebrării, prin elementele de meditație și, nu în ultimul timp, prin bogăția temelor și motivelor poetice structurate într-un discurs liric inconfundabil, o veritabilă sinteză a poeziei pașoptiste.

Dreptatea leului

Fabula, ca specie literară a genului epic este o scurtă povestire, în versuri sau proză, în care sunt satirizate forme de comportament sau structuri morale negative, aspecte sociale inadecvate etc. Fabula are o finalitate morală și moralizatoare, care este exprimată implicit sau explicit. Reprezentările iau ființă, în fabule, prin figurație alegorică, plasându-ne în lumea plantelor, animalelor și obiectelor. Fabula e constituită, ca specie literară deplin structurată, cu o autonomie certă, în Grecia antică, de către Esop. În literatura latină, scrie fabule Faedru, iar în perioada clasicismului francez, fabula cunoaște o strălucire aparte prin La Fontaine. În literatura română, au scris fabule Gheorghe

Asachi, Alecu Donici, Grigore Alexandrescu, Gheorghe Sion ș.a.

Fabulele lui Grigore Alexandrescu au ca surse creațiile lui Florian, La Fontaine sau Krîlov, însă ele transplantează modelul în perimetrul realităților specific românești, într-o viziune clasică și o perspectivă moralistă asupra lumii. În general, fabulele lui Grigore Alexandrescu s-au impus atenției prin acuitatea observației, prin stringența critică, ironică, însă, adesea, și sarcastică, la adresa unor moravuri și vicii contemporane.

Prin stilul de intensă oralitate, prin concizia exprimării, prin acuratețea frazei și vivacitatea dialogurilor ce imprimă textului fabulelor un caracter scenic, fabulele au o structură spectaculară. Pe de altă parte, scriitorul găsește întotdeauna cuvântul potrivit pentru a-și caracteriza personajele, concentrând în câteva linii descriptive un portret, o psihologie, un destin.

Ceea ce surprinde în fabulele lui Alexandrescu este, totodată, aerul de detașare pe care și-l compune autorul, obiectivarea viziunii, povestirea dezimplicată a faptelor și evenimentelor, redarea echidistantă a gesturilor și vorbelor eroilor. Comunicarea cu cititorul se realizează în mod nemediat, existând o continuă și intimă legătură între autor și cititor, accentuată de utilizarea unui joc al persoanelor gramaticale și de efectele de oralitate pe care le găsim în nu puține creații.

Dreptatea leului este o fabulă semnificativă pentru concepția estetică, pentru stilul și dexteritatea verbală a lui Alexandrescu. Și aici există o succesiune de planuri, distincte, dar care se și întretaie, există un joc al perspectivelor epice, o dinamică a caracterelor zugrăvite cu abilitate, dar și o rezonanță morală indisociabilă de conținut. Toate aceste elemente ale artei de fabulist a lui Grigore Alexandrescu traduc tocmai întreita valoare și finalitate a fabulei: de a plăcea, de a amuza și de a moraliza.

Incipitul fabulei configurează o introducere în planul narațiunii: leul se află într-o aprigă dispută cu leopardul, pentru supremația asupra lumii animalelor („Leul, de multă vreme, rădicase oștire, / Să se bată cu riga ce se numea Pardos/ Căci era între dânșii o veche prigonire, / Și gâlcevire mare, pentru un mic folos. / Vrea, adică, să știe/ Cui mai mult se cuvine/ Să ție pentru sine/ Un petec de câmpie/ Și un colț de pădure, de tot nensemnător, / Ce despărțea ținutul și staturile lor”).

Tabloul bătăliei care urmează este schițat de fabulist în culori atroce, cu un deosebit simț al compoziției și al perspectivei. Reliefând durerea umană și suferința, Alexandrescu vădește un ochi înzestrat cu o retină ce surprinde în mod plastic amănuntul revelator, detaliul semnificativ, conturul de neconfundat al lucrurilor, aura lor de materialitate. Sugestiv, tabloul e circumscris în imagini cât se poate de verosimile („Acum sânge mult curse, și multe luni trecură, / Fără a se putea ști/ Cine va birui. / Elefantul năsos, / Și bivolul pieptos, / Cu lupul coadă-lungă, / Multe izbânzi făcură. / Fieșcare tulpină era plină de sânge. / Ici se vedea un taur jumătate mâncat; / Lângă el un tovarăș ce zbiară și îl plânge; / Colo un porc sălbatic fără două picioare/ Și mai la vale, vulpea se tăvălește, moare, / Oftând duppă curcanii ce încă i-au scăpat! / Iar mai vrednic de jale era viteazul urs, / De două coarne groase în inimă pătruns”).

Devastatoare, bătălia nu are sorți de a se încheia, astfel încât leul recurge la capacitățile divinatorii ale maimuței, care” prorocea/ Întâmplările toate, după ce se trecea”. Maimuța îi sugerează leului să sacrifice pe cel mai puternic luptător din armata sa. Leul se hotărăște să urmeze sfatul maimuței, dar cum nici el, nici alți supuși ai săi nu se recunosc a fi cei mai „tari”, hotărăsc în cele din urmă să sacrifice un iepure.

Spectacolul lașității, al eschivei și al compromisului celor cu adevărat puternici transpare din dialogurile alerte prin care autorul caracterizează implicit tipologiile eroilor săi, le dezvăluie acestora carențele morale, viciile de structură sufletească. Iată discursul, revelator pentru arta dialogului a lui Alexandrescu, al leului, exemplu de prefăcătorie și de lașitate, de trucidare a adevăratelor intenții și de instinct de conservare: „Lighioanelor! zise, viu să vă dau de știre/ Că astăzi din noi unul trebuie să murim: / Așa va prorocul. Rămâne-acum să știm/ Cine este mai tare. / Cât pentru mine unul, cum vreți... dar mi se pare/ Că nu prea sunt puternic, căci pătimesc de tuse”.

Sacrificiul celui slab este, pentru autor, un prilej de a generaliza, în finalul fabulei, și de a ne oferi, în chip de concluzie, de sinteză a tuturor întâmplărilor și gesturilor personajelor cu caracter alegoric, sensul moralizator al operei: „Se află vreo țară, unde l-așa-ntâmplare/ Să se jertfească leul? Niciuna, mi se pare. / Nu știu cum se urmează, nu pricep cum se poate, / Dar văz că cei puternici oriunde au dreptate”.

D. Popovici observă că, dincolo de apelul la unele modele clasice

ale genului, și mai ales la fabulele lui La Fontaine, Grigore Alexandrescu reușește să impună un mod cu totul propriu de a circumscrie întâmplările și gesturile eroilor săi, localizând narațiunea și oferind totodată un sens moral particular faptelor redată. Referindu-se la fabula pe care o discutăm, D. Popovici remarcă faptul că „*Dreptatea leului*, după *Animale bolnave de ciumă* a lui La Fontaine ilustrează proverbul că cel tare are totdeauna dreptate. Puterea de dramatizare a autorului se reliefează și în cazul acesta; personajele sunt văzute nu în calitățile pe care le-au desfășurat cu prilejul aceluia război, ci în caracterele lor generale (...). Arta satirei în fabula lui Gr. Alexandrescu constă în săgețile izolate, pornite din loc în loc și care acidulează narațiunea”.

Arta de fabulist a lui Grigore Alexandrescu este incontestabilă. Transplantând unele modele clasice în spațiul literaturii române, scriitorul își dovedește originalitatea prin intermediul mijloacelor artistice specifice, puse în joc cu o deosebită abilitate.

Arta observației obiectivate, echilibrul compoziției, capacitatea de a ilustra comportamente și caractere prin intermediul dialogurilor de mare vivacitate, cultivarea ironiei și a sarcasmului, pregnanța formulărilor și concizia expresiei sunt, alături de construirea, în interiorul narațiunii, a unor fragmente scenice, trăsăturile cele mai importante ale artei de fabulist a scriitorului. Grigore Alexandrescu rămâne poetul ce a ilustrat, în literatura română, cu cel mai vădit aplomb și cu o îndemânare greu de eludat specia literară a fabulei.

CAPITOLUL X

ION HELIADE-RĂDULESCU

Născut la 6 iunie 1802 la Târgoviște, mort la 27 aprilie 1872 la București. Își începe studiile în limba greacă, la Academia grecească (1815 – 1818), apoi se numără printre elevii lui Gh. Lazăr, la Colegiul „Sf. Sava”, devenind apoi, între 1822 și 1827 profesor aici. În anul 1827 înființează, împreună cu Dinicu Golescu, *Societatea literară*, prin care urmărește promovarea culturii românești, impunându-se, între anii 1830 – 1845, ca personalitatea cea mai proeminentă din Țara Românească: publică o *Gramatică Românească* (1828), întemeiază primul ziar în limba română („*Curierul românesc*”), cu suplimentul „*Curierul de ambe sexe*”, înființează *Societatea filarmonică* (1833) și inițiază planul unei „*Biblioteci universale*”, o colecție în care să fie traduse și publicate cele mai valoroase opere ale literaturii universale.

În revoluția de 1848 joacă un rol de prim-plan, însă ambiguu și controversat, iar după un exil de zece ani, întors în Țara Românească, devine, în 1864, deputat și președinte al „Societății Academice”. I. Heliade-Rădulescu a lăsat literaturii române moștenire ideea unei opere inegale, o operă care tindea să cuprindă totalitatea existenței ca un spectacol grandios al ideii absolute în diferitele ei încorporări, în sacru, în politică și în individualitatea dualitate umană, trepte ale manifestărilor de sine, ale transcendenței.

Ion Heliade-Rădulescu – contribuția la dezvoltarea limbii române literare

Puține personalități ale trecutului ar putea fi comparate cu Ion Heliade-Rădulescu sub raportul consecințelor pe care activitatea lor le-a avut în evoluția și dezvoltarea culturii și a societății românești.

Într-un discurs funebru patetic, Hașdeu îl numea pe Heliade, în 1872, „părinte al literaturii românești”. Câțiva ani mai târziu, în 1881, Mihai Eminescu conturează cu un spor de expresivitate și de adevăr, rolul lui Heliade, scriitor pe care îl consideră „cel dintâi scriitor modern al românilor și părintele acelei limbi literare pe care o întrebuițăm azi”, relevând astfel o altă latură a activității sale. Istoria a confirmat intuiția lui Eminescu, scoțând în relief contribuția heliadească la dezvoltarea limbii române literare.

De altfel, de numele lui Heliade-Rădulescu se leagă înființarea și dezvoltarea multor instituții fundamentale ale culturii române: școala, teatrul și presa în limba română. Toate aceste instituții sunt, în viziunea lui Heliade, ipostaze esențiale ale aceluiași efort de luminare și propășire culturală a maselor, de cultivare a spiritului național și de apropiere între generații: „Școlile pregătesc numai tinerimea pentru un viitor numai și până va veni acea epohă a domni asupra unui pământ o generație nouă, o pregătesc încă și la o neînțelegere cu bătrânii, căci unii au prisos de cunoștințe din teorie și alții din experiență. Clasele astea contemporane de stare și vârstă, unele știu a ceti și altele nu. Așadar trebuie să se facă și pentru dânsle o școală prin care să se apropie duhurile. Altă școală n-am văzut mai lesnitoare decât o gazetă și un teatru” – scrie Heliade într-o scrisoare adresată lui Costache Negruzzi, din care se desprind informații foarte elocvente cu privire la rolul și sensul pe care îl conferă scriitorul activității sale multivalente.

Teatrul, ca mijloc de educație, moralizare și instruire are, în

viziunea lui Heliade, avantajul de a se adresa tuturor generațiilor, de a realiza comuniunea între diferite clase sociale, de a comunica artistic cu întregul popor știutor sau neștiutor de carte: „Teatrul în limba națională, cârmuit de un duh metodic, poate aducea toate clasele de orășeani și prin bucățile sale potrivite pe înțelesul norodului familiarizează iacă pe toți pe nesimțite cu istoria națiilor, recomandă virtutea și războiește vișul, aduce toate obiceiurile în răs și insuflă gust pentru ale veacului”.

Pe de altă parte, deschiderea teatrului național în octombrie 1835 presupunea și crearea unui repertoriu. În doi ani se scriu și se traduc, după aprecierea lui Cezar Bolliac, în jur de nouăzeci de piese de teatru. Tot Bolliac apreciază că în trei ani, datorită Societății Filarmonice, „țara a progresat cât în douăzeci”, iar rolul lui Heliade-Rădulescu în activitatea Societății Filarmonice a fost unul covârșitor.

Activitatea publicistică a lui Heliade, alături de celelalte laturi ale activității sale, a contribuit, de asemenea, în chip decisiv, la consolidarea autorității și a prestigiului său cultural și literar în epocă.

În evoluția gândirii filologice românești, gramatica lui Heliade se înscrie în așa-numita direcție munteană, pe care Lazăr Șăineanu o definește ca „mai originală, croită de pe firea însăși a limbii și prin aceasta de un caracter mai științific”, direcție căreia îi mai aparțin Ienăchiță Văcărescu și Iordache Golescu. De altfel, lucrările acestora din urmă sunt foarte bine cunoscute de Heliade, care le amintește în prefața gramaticii sale.

În lista de lucrări de gramatică cuprinsă de Heliade în prefață figurează însă și lucrările datorate cărturarilor ardeleni, lucrări pe care le cunoscuse, direct sau indirect.

Deși tipărită în anul 1828, gramatica lui Heliade a început să fie scrisă cu mult timp înainte, ea circulând în manuscris încă din anul 1822 sau chiar din 1820. Copierea și difuzarea lucrării în manuscris nu sunt cu totul surprinzătoare pentru acea epocă de început a școlii românești, când manualele tipărite lipseau. Repetarea, mai mulți ani la rând, a aceluiași curs, a pregătit publicarea gramaticii, iar, pe de altă parte, este firesc ca acest material lingvistic să fi circulat între timp în manuscris.

După anul 1828, gramatica lui Heliade devine accesibilă nu numai elevilor de la „Sfântul Sava”, ci și diverșilor autori de gramatici

și de lucrări cu caracter didactic, dar și scriitorilor, care simțeau nevoia unui călăuzitor în activitatea lor literară, a unui ghid care să fie o prezentare „canonistă” a limbii române, a devenit accesibilă, în sfârșit tuturor românilor care erau interesați, într-un fel sau altul, de sistematizarea principiilor și normelor limbii române.

De altfel, ecoul gramaticii din 1828 a lui Heliade a fost foarte larg și a îmbrăcat forme foarte diverse, de la aprobare și încurajare sau preluare, până la polemică și critică acerbă. De cele mai multe ori, însă, în această epocă se discută nu meritele lucrării în ansamblul ei, ci unele probleme de detaliu, anumite soluții particulare propuse de Heliade: simplificarea scrierii, încurajarea neologismelor, recomandarea, prin includerea lor în gramatică, a unora dintre posibilitățile de exprimare de care dispune limba română în defavoarea altora etc.

De pildă, pe Naum Râmniceanu îl revoltă reforma ortografică propusă de Heliade-Rădulescu, „forma personală, agresivă, șugubeață”, care de fapt caracterizează numai un segment al prefetei heliadești; aspectul polemic se datorează tocmai opoziției manifestate de profesorii orientali față de școala de la „Sfântul Sava”, restul textului având un aspect echilibrat, riguros și justificând, pe drept cuvânt, includerea lui Ion Heliade-Rădulescu printre fondatorii stilului științific românesc modern.

Gramatica lui Heliade reprezintă, în epoca de după anul 1828, o lucrarea de referință pentru autorii de gramatici. Astfel, alfabetul limbii române prin sistemul de adaptare specifică a semnelor la sunete datorează foarte mult lui Heliade. În tabelele publicate de Heliade în diverse momente, în scrierile și publicațiile sale apar toate semnele inexistente în latină, create pentru a nota sunetele specifice limbii române. În cele mai multe situații este vorba de creații anterioare, Heliade contribuind însă în mod decisiv la popularizarea lor, la familiarizarea publicului larg cu ele, facilitându-le astfel impunerea.

De altă parte, eliminarea totală a literelor slavone în urma utilizării alfabetelor de tranziție succesive se încheie în anul 1844, când volumul al V-lea al „Curierului de ambe sexe” este tipărit în întregime cu caractere latine.

Trecerea de la un alfabet la altul este însoțită la Heliade de o modificare treptată, dar profundă a atitudinii față de problemele și față de spiritul ortografiei. Ortografia este privită, spre exemplu, ca o

modalitate de diferențiere, de rezolvare a dificultăților legate de problema omofoniei. Autorul restabilește, prin afirmațiile și exemplele sale, raportul real și, în același timp, firească, dintre ortografie și gramatică, afirmând că numai cunoașterea gramaticii asigură și favorizează o ortografie „adevărată”.

Reforma ortografică preconizată de Ion Heliade-Rădulescu în gramatica din anul 1828 vizează simplificarea scrierii în limba română, simplificare identificată cu reducerea la un minimum funcțional necesar a semnelor grafice utilizate.

O altă particularitate importantă a gramaticii lui Heliade o reprezintă succesiunea conjugărilor; autorul grupează, ca mulți alți gramaticieni, verbele românești în patru conjugări, dar modifică, urmând modelul limbii franceze, ordinea lor: conjugarea I (a), conjugarea a II-a fi, are sau î), conjugarea a III-a (e, ere), a IV-a (este). Mai târziu, reunind verbele în *e* și *ea*, Heliade se referă la trei conjugări. Descrierea concretă a flexiunii se realizează prin tabele ilustrative, care introduc întâi verbele „auxiliare”, apoi verbele care exemplifică cele patru conjugări și, în sfârșit, „verburile pasive”.

Se poate afirma, pe bună dreptate, că Ion Heliade-Rădulescu așază gramatica publicată în 1828 la fundamentul edificiului reprezentat de crearea limbii române literare, către care converg variatele modalități și domenii ale activității sale complexe; presa, traducerile, creația poetică, teatrul, preocupările de lingvistică și filologie sunt, în viziunea autorului, tot atâtea instrumente și posibilități de manifestare a spiritualității românești, care se sprijină reciproc și se completează pentru promovarea unei limbi literare de o mare suplețe, simplitate și claritate, capabile să satisfacă exigențele de expresie ale unei societăți moderne.

Despre eforturile lui Heliade pentru susținerea latinității și raporturile ei cu teoriile latinizante și italianizante, s-au purtat multe discuții. Demne de relevat sunt tocmai atitudinile de echilibru, de acceptare în spirit științific a situațiilor lingvistice celor mai adecvate, absența intervențiilor de a forța cursul normal al faptelor. Opiniile lui Ion Heliade-Rădulescu asupra limbii române în general se impun de asemenea prin poziții marcate de probitate și echilibru.

Astfel, Heliade consideră că vorbirea moldovenilor, a oltenilor și a transilvănenilor nu prezintă deosebiri fundamentale, ele neconstituindu-se ca dialecte deosebite. Argumentul adus de Heliade

se referă la înțelegerea perfectă dintre vorbitorii aparținând diferitelor provincii românești: „Eu nu văz între acești rumâni decât o limbă, un singur dialect, un schimbașism”. Aceste păreri de perfectă adecvare ale lui Heliade ne ajută să precizăm meritele și contribuția sa la formarea, modelarea și consolidarea limbii române literare moderne.

Ion Heliade-Rădulescu a intuit că o limbă literară în concordanță cu o dezvoltare culturală impetuoasă trebuie să răspundă la două mari cerințe: unitate lingvistică și, în același timp, o cât mai mare și mai nuanțată forță de expresie. Primul deziderat a fost realizat prin acceptarea, ca fundament, a vechii limbi bisericești. Cel de-al doilea s-a realizat pe mai multe căi, din care cea mai importantă este împrumutarea din limbi străine.

S-a discutat foarte mult despre importanța limbii cărților bisericești, pentru formarea limbii române literare. Se poate spune că Heliade își atrage elogiile posterității din mai multe rațiuni. În primul rând, pledând pentru limba cărților bisericești, Ion Heliade-Rădulescu se dovedește un lingvist cu un simț foarte subtil al expresivității limbii române. Scriitorul găsește, în structura acestei limbi, un model de unitate, care este indispensabil unei limbi de cultură. Această unitate prezintă avantajul de a nu fi fost realizată intenționat potrivit unei construcții abstracte, de cele mai multe ori în mod spontan și fără elemente artificiale.

În limba cărților religioase medievale își dăduse, se poate spune, măsura chiar geniul limbii române. Pe de altă parte, ea oferea un model acceptabil, o structură cu caracter unificator și integrator. De altfel, pe parcursul lucrării sale, Heliade nu încetează de a afirma că nu vorbește în numele bucureștenilor, că muntenii au destulă „zgură” în graiul lor, că la moldoveni ori bănățeni se găsesc multe forme corecte care trebuie integrate limbii române literare.

Completate cu celelalte domenii ale unei activități multilaterale, opiniile lui Heliade despre limbă în general și despre limba română în particular își capătă un contur mult mai precis. Cei doisprezece ani de activitate filologică, literară și publicistică desfășurați între 1828 și 1840 se înscriu ca o participare pozitivă la constituirea limbii române literare moderne.

Ca mai toți contemporanii săi, Heliade nu a fost original în opinii. Fondul cel mai bogat de idei îi venea de la Școala Ardeleană, pe care a adâncit-o și a dezvoltat-o măcar parțial, într-o direcție

creatoare. Din multitudinea contribuțiilor, două ni se par demne de a fi reținute: efortul de a strânge elemente din diferite graiuri, de adaptare fonetică și de încadrare morfologică a neologismelor. Modul în care Heliade a tratat cuvintele străine proaspăt introduse în limba română a avut ca rezultat o limbă literară foarte apropiată de cea actuală, și aceasta contează, poate, mai mult decât orice contribuție teoretică.

Se poate afirma, cu deplin temei, că meritul esențial în procesul de unificare și reunificare lingvistică ce a avut loc între anii 1836 și 1850 îi revine lui Ion Heliade-Rădulescu. Apărut într-un moment în care limba română literară cunoștea o orientare divergentă în cele trei provincii românești, Heliade a înțeles că, pentru a-și crea o cultură unitară, românii trebuiau să-și făurească și să-și consolideze o modalitate de expresie literară adecvată.

Latinist în fondul structurii sale lingvistice, Heliade a înțeles să se orienteze după modelul latin într-o manieră specifică, în mod echilibrat, conform unor norme științifice. Într-o perioadă când oamenii de cultură cei mai luminați reduceau problema unificării lingvistice la adoptarea unei ortografii etimologice, Heliade a așezat cu deosebită determinare la baza concepției sale filologice tradiția literară.

Pentru Heliade, limba literară se identifica în modul cel mai intim cu tradiția, iar apelul la o formă mai veche a limbii nu însemna doar o regresie spre forme mai apropiate de limba latină, ci, în primul rând, o promovare a ceea ce însemna o realizare unitară a acestei limbi.

O altă achiziție cu totul remarcabilă pe care o realizează limba română literară prin Heliade este valorificarea în mod adecvat a vorbirii populare, în ceea ce ea păstrase sau dobândise în decursul timpului în diferite părți ale teritoriului daco-român. Luată în ansamblul ei, norma literară propusă de Heliade ne apare ca o sinteză între tradiție și limba vie a poporului.

Întemeindu-se mai ales pe limba bisericească unică din anii 1750 și 1780, noua limbă literară avea un caracter muntenesc predominant, dar, în același timp, ea se îmbogățește și nuanțează și prin unele elemente lingvistice provenite și din alte graiuri.

Prestigiul de care s-a bucurat Ion Heliade-Rădulescu a determinat acceptarea principalelor norme ale limbii române literare, elementele de detaliu urmând să fie definitive, conturate în mod

distinct în perioada următoare, adică, după anul 1880.

În acest fel, orientarea spre limba latină și, în general, spre limbile romanice continuă cu o mare intensitate după anul 1836 și mai ales după 1848, când se încheie, în Principatele Române, influența rusă.

Se poate spune, așadar, că activitatea lingvistică și filologică a lui Ion Heliade-Rădulescu se impune prin caracterul său coordonat, prin elementele de noutate pe care autorul le asumă, dar și prin verificarea și realizarea unui contact permanent cu tradiția literară, sau cu aspectul popular al limbii.

În ciuda anumitor excese în adoptarea unor forme latinizante sau italianizante, Heliade a știut să păstreze, în interpretarea și studiul limbii române, măsura, echilibrul, ponderea. Atitudinile sale, de cele mai multe ori cumpănite, i-au atras, de aceea, un deosebit prestigiu în epocă, Heliade fiind unul dintre gramaticienii care au influențat, sub acest raport, al normării limbii române literare din prima jumătate a secolului al XIX-lea, pe ceilalți scriitori ai vremii.

Preocupări lingvistice și filologice

Concepția despre limba română și despre gramatică au fost expuse în *Gramatica românească* (Sibiu, 1828), *Repede aruncătură de ochi asupra limbii și începutului românilor* (1832), în *Precuvântare la Vocabular de vorbe străine în limba română* (1847), *Paralelism între limbile română și italiană* (1840 – 1841) și *Geniul limbilor în genere și al celei române în parte*. Cel mai important merit al lucrărilor lingvistice și filologice ale lui I. Heliade-Rădulescu constă în încercarea de a înlătura haosul ortografic din domeniul limbii române și de a reforma alfabetul chirilic prin eliminarea literelor inutile.

În domeniul ortografiei, deci teoretic, I. Heliade-Rădulescu cerea respectarea ortografiei etimologice, în practica scrisului el a recurs mai ales la ortografia fonetică. Heliade-Rădulescu s-a pronunțat pentru scrierea cu litere latine, considerând că acest proces novator trebuia să se desfășoare gradat, în trei etape succesive: a) simplificarea alfabetului chirilic prin înlocuirea literelor polifone (ce exprimau mai multe sunete), cu elementele lor componente (ex. ѣ = ps); b) crearea unui alfabet de tranziție (care să cuprindă atât elemente chirilice, cât și elemente latine și c) trecerea la alfabetul pur latin. Cu privire la limba literară, I. Heliade Rădulescu se dovedește un partizan al limbii literare unice, el dând ca model limbajul textelor bisericești.

De asemenea, Heliade recunoaște importanța limbii populare considerând însă că aceasta se caracterizează printr-o anumită sărăcie lexicală, ce este o consecință a sărăciei de idei. Heliade e de părere, astfel, că scriitorii trebuie să aibă ca punct de plecare limba populară, însă nu trebuie să se limiteze numai la ea, deoarece scopul adevăratului cărturar e acela de a-și înălța din punct de vedere spiritual națiunea din care provine.

Pe de altă parte, Heliade observă și faptul că limba populară e fragmentată din punct de vedere teritorial, de aceea, pentru a se ajunge la o limbă literară unitară, el propune mai multe soluții, între care: recurgerea la traduceri din literatura universală, necesitatea îmbogățirii vocabularului cu termeni noi, prin împrumuturi neologice și intervenția directă a scriitorilor de talent.

De asemenea, în cadrul problemelor de lingvistică generală, Heliade intuiește fondul principal al limbii române, observând că toate noțiunile de „neapărată trebuință” sunt denumite cu termeni de origine latină. De asemenea, deși recunoaște influențelor limbii slave asupra limbii române, Heliade consideră că elementul slav nu a alterat limba română în „țesătura ei”, în mecanismele ei de profunzime. Pe de altă parte, Heliade relevă necesitatea publicării unor dicționare bilingve, dar și a unui dicționar explicativ al limbii române, care trebuie elaborat, după norme foarte riguroase, de către specialiști.

În legătură cu utilitatea neologismelor, Heliade propune ca terminologia științifică să fie împrumutată din limba latină și din limbile romanice, iar adaptarea acestor termeni noi trebuie să se realizeze în conformitate cu specificul limbii române. Scriitorul afirmă, de asemenea, că atunci când se împrumută dintr-o altă limbă, trebuie să se preia în mod selectiv, numai ceea ce este strict necesar, iar cuvintele trebuie să se adapteze normelor ortografice și fonetice ale limbii române.

În viziunea lui Heliade, îmbogățirea vocabularului limbii române trebuie să se realizeze prin trei modalități: prin derivare de la cuvintele deja existente în limbă, prin selectarea unor forme dialectale sau regionale și prin împrumutul din alte limbi. Cu privire la dialecte, Heliade consideră, în mod greșit, că limba română are trei dialecte: daco-român, aromân și romand (vorbit în Elveția), identificând și existența unor subdialecte ale dialectului daco-român.

Pe de altă parte, Heliade constată și faptul că împrumuturile

lexicale din limbile străine suferă influențele mediului lingvistic învecinat (în Muntenia, limba greacă, în Ardeal, influența maghiară și germană). Datorită formației sale poetice, scriitorul crede că pentru cuvintele lungi trebuie să se reducă numărul silabelor sau să se micșoreze volumul fonetic al cuvintelor.

În privința purificării lexicului limbii române, la început Heliade a avut o atitudine moderată și obiectivă pentru că, în viziunea sa, o limbă nu poate fi reformată sau modificată după bunul plac al specialiștilor. În a doua parte a activităților sale culturale și literare, Heliade a ajuns la o atitudine puristă exagerată, el pretinzând ca toate cuvintele vechi să fie abandonate și înlocuite cu neologisme. În selectarea neologismelor se recomandă să se ia în considerare și criteriul estetic, pentru că în viziunea lui Heliade, cuvintele trebuie să se impună atât prin proprietate și claritate semantică, dar și prin armonie fonetică. O lucrare importantă în domeniul filologiei este *Paralelism între dialectele român și italian* (1841), în care Heliade propune italianizarea vocabularului și a gramaticii, considerând că italiana reprezintă stadiul la care ar fi ajuns limba română, dacă anumiți factori istorici nefavorabili nu i-ar fi îngreunat evoluția.

Ca ideolog și teoretician al literaturii, Heliade se manifestă într-un mod ambiguu, oscilând între o estetică a reflectării realității (minoesis) și una a fanteziei creatoare. *Regulile și gramatica poeziei* (1831), o traducere, de fapt, din limba franceză, rezumă și sistematizează principiile esențiale ale clasicismului, dar acceptă și unele modalități preromantice. În *Curs întreg de poezie generală* (vol. I-III, 1868 – 1870), Heliade își exprimă adevărată adesiune la estetica romantismului, care are, în viziunea scriitorului, meritul de a fi abolit tirania regulilor clasice, constrângătoare și convenționale. O altă lucrare, *Despre versificație* (1838) prezintă, cu unele exemplificări, câteva probleme de tehnică a versului.

Atunci când ne referim la activitatea literară a lui Heliade putem distinge două etape: o etapă prerevoluționară, încheiată în jurul anului 1840, în general pozitivă, cu avânturi și exaltări romantice, dar și cu un deosebit elan constructiv în plan cultural și o a doua de după 1840, în general confuză, cu numeroase ambiguități în plan politic, social și literar. Cele două etape reprezintă, în fond, ipostaze ale aceluiași om, fiind greu, dacă nu imposibil, de conciliat. De aceea, Heliade poate fi considerat o personalitate artistică bipolară, contradictorie,

individualitatea sa putând fi percepută doar din sinteza multiplelor voci antitetice care se manifestă în ființa creatorului.

Până în anul 1840, opera originală a lui Heliade cuprinde doar două volume: *Culegere de proză și poezie* (1836) și *Căderea dracilor* (1840).

În primul volum sunt cuprinse operele literare *Serafimul și heruvimul*, *Visul și o noapte pe ruinele Târgoviștei*. *Serafimul și heruvimul* e un poem simbolic bazat pe antiteza păcat/ispășire, muștrare/împăcare, în timp ce *Visul* e configurat în jurul motivului baroc al „vieții ca vis”, cu unele ample incursiuni autobiografice și cu un final pesimist, încărcat de accente sumbre.

O noapte pe ruinele Târgoviștei, reia, în versuri ample, cu rezonanțe patetice și retorice, într-o atmosferă solemnă și gravă, motivul ruinelor și al înserării. Prezența ruinelor evocă poetului un timp istoric de mult apus, în fraze poetice declamative, de amplă rezonanță. Aici planul cosmic și cel istoric converg spre un plan al interiorității.

Heliade, care a tradus *Biblia* în 1858 din limba greacă și a publicat niște comentarii „istorice, filosofice, religioase și politice” intitulate *Biblicele*, a intenționat să realizeze o epopee creștină, începând cu geneza și sfârșind cu apocalipsul, în 20 de cânturi, intitulată *Anatolida sau omul și forțele*. Din această proiectată epopee, nu a publicat, în 1870, decât 5 cânturi (*Tohu-Bohu*, *Imnul creațiunii*, *Viața sau androgenul*, *Arborele științei și Moartea sau frații*). Prin aceste versuri, Heliade deschide în poezia românească o nouă perspectivă, aceea a spectacolului cosmic grandios, care prefigurează imaginile cosmice eminesciene.

Un alt vast proiect literar al lui Heliade este *Umanitatea*, un poem cu patru mari cicluri (*Biblice*, *Evanghelice*, *Omul social* și *Omul individual*). Spirit contradictoriu, frământat, educat în spiritul clasicismului, dar adept fervent al romantismului, Heliade ne oferă, prin poemele sale, imaginea dramatică a unei conștiințe ce caută cu fervoare „echilibrul antitezelor”, ce caută o formulă benefică ce ar putea armoniza antinomiile, vocile divergente ale propriei ființe. De aceea, constatăm că Heliade este fascinat de idealitatea, dar și de metamorfozele realului, este un contemplativ obsedat de ideea actului (cultural, social și istoric).

Acțiunile culturale ale lui Heliade devin, așadar, simbolice,

poartă un sens, după cum atitudinile sale au o anvergură a semnificației și o turnură istorică, în planul umanității.

Datorită personalității sale duale, tonalitatea literaturii a lui Heliade alternează între epopeic și satiric, între sublim și caricatural.

Satirele lui Heliade sunt savuroase, aici comicul se travestește în grotesc, iar enunțurile capătă o încărcătură polemică (*Ingratul, Cântecele ursului, Păcală și Tândală* etc.). Tudor Vianu aprecia că „originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare și revoltă”. Pe de altă parte, se poate constata că romantismul lui Heliade e unul ce pornește din temperamentul său excesiv, nestăvilit, ca și din fantezia sa debordantă, fapt ce transpare cu deosebită limpezime din încercarea de epopee *Mihaida*, o epopee în spirit romantic, din care autorul a terminat două cânturi. *Mihaida* e expresia cea mai semnificativă a concepției lui Heliade despre rostul poeziei în istorie. Cântul I reprezintă un lung discurs al divinității (*Dumnezeu-Fiul* sau Logosul), în care e rezumat sensul istoriei, ca desfășurare a voinței umane între principiul divin (*Alfa*) și cauza finală divină (*Omega*). Limbajul divinității e transpus de poet într-un discurs neologicistic, prin care Heliade sugerează că limbajul divin se află în opoziție cu cel comun, fiind un limbaj simbolic, ce transpune sensurile primordiale ale ființei umane și ale lumii.

În concepția lui Heliade-Rădulescu, între nume și ființă există o legătură magică; el consideră, astfel, în *Anatolida* sau *Omul și forțele*, că primul act uman, aproape demiurgic, este cel al numirii lumii, în timp ce căderea din paradis în Istorie echivalează cu o uitare a numelor, și deci, a semnificațiilor lumii. El notează, astfel, în *Descrierea Europei după tractatul de la Paris*, că „pierzând lucrurile am pierdut și adevărata însemnare a lucrurilor”.

În cântul al doilea al epopeii *Mihaida* cuvântul apare întrupat în istorie. Din punct de vedere stilistic, cântul acesta contrastează foarte mult cu primul. Dacă în primul cânt limbajul era sublim, de o mare transparentă și puritate lexicală, acum limbajul poetic primește pondere și corporalitate, se materializează în imagini lirice ample și dense, cu un contur viguros. Prin acest limbaj, Heliade încearcă, pe de altă parte, să imprime sublimului amploarea culorii locale, să creeze o atmosferă de epocă specifică.

Zburătorul

Cea mai valoroasă creație lirică a lui Heliade poate fi considerată poezia *Zburătorul*, apărută pentru prima dată în „Curierul românesc”, nr. 9, din 4 februarie 1844.

Ca specie literară, această operă literară e o baladă și se impune prin prelucrarea foarte inspirată a mitului folcloric al „zburătorului”, personaj mitologic care întruchipează primele semne ale dragostei la tinerele fete, mit cu o circulație destul de mare în literatura română, de la Cantemir la Eminescu...

În viziunea lui I. Heliade-Rădulescu, cauza, mobilul interior al dragostei ține de sfera inefabilului de sursă fantastică, ține de un mister inexplicabil, de nepătruns, ale cărui semne fiziopsihologice se preschimbă în revelații intime ale ființei ce își presimte trecerea într-o altă vârstă, într-o nouă dimensiune biologică, sporindu-se astfel caracterul tainic al sentimentului trăit și, totodată, cu neputință de a fi exprimat. Valoarea poeziei, prestația sa ideatică și estetică nu rezultă, cum s-a observat de către exegeți, atât din elementele de „analiză psihologică”, cât din notația, subtilă și obiectivată în stil direct, în lamentația înfiorată și naivă totodată a fetei, lamentație ce transpune în plan exterior tribulațiile afective indescifrabile ce țin de un miraj al vârstei de tranziție a adolescenței.

Atât prin modalitățile originale de valorificare a mitului zburătorului, cât și prin elementele idilice și bucolice înserate în mod armonios în textul baladei, Heliade ne dovedește un precursor al liricii lui Eminescu sau Coșbuc. Cu un suflu romantic mult mai bine definit și pus în evidență decât cel al lui Coșbuc, de exemplu, I. Heliade-Rădulescu desfășoară în această baladă un lirism de o mai mare amplitudine, o viziune de o mai mare profunzime, pentru că imaginile și temele sunt mereu filtrate, în modul cel mai decis, prin prisma subiectivității sale. Atenția, sensibilitatea acută la detaliul psihologic și afectiv a poetului se orientează spre perimetrul greu de circumscris al ființei umane, privită atât în raport strict cu propria sa devenire, cât și în relația cu determinațiile cosmice, cu devenirea universală, cu ritmurile anotimpurilor și cu rotația astrelor. Aceste ipostaze, dimensiuni și registre distincte ale operei vor modela și o structură formală cu totul specifică a poeziei, vor genera, cum s-a observat, o dualitate de viziune și de compoziție.

Prima parte are aspectul unei idile cu amprentă psihologică, în care, din punct de vedere stilistic, predominante sunt interogațiile și

exclamațiile, într-un monolog dialogat ce transferă investigația poetică asupra interiorității ființei umane ce se află în fața misterului inexplicabil și insurmontabil al devenirii proprii, al unei transformări inexorabile sub tirania exigențelor speței.

Confesiunea Floricăi din prima parte exprimă neliniștile tinerei în fața invaziei nedeslușite a sentimentului iubirii. Propozițiile scurte, eliptice, de o concizie cu atât mai expresivă, ca și exclamațiile ori interogațiile retorice sugerează starea de teamă, durere și plăcere, de chin și de voluptate, amestecul de senzații, de trăiri din care se naște sentimentul dragostei: „Vezi, mamă, ce mă doare! Și pieptul mi se bate, / Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc; / Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate, / Îmi ard buzele mamă, obrajii-mi se pălesc! // Ah! Inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine! / Îmi cere... nu’ș ce-mi cere! Și nu știu ce i-aș da; / Și cald, și rece, uite, că-mi furnică prin vine; / În brațe n-am nimica și parcă am ceva. // Că uite, mă vezi, mamă? Așase-ncrucșează, / Și nici nu prinz de veste când singură mă strâng, / Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază, / Pornesc dintr-înșii lacrimi și plâng, măicuță, plâng. // Ia pune mâna, mamă, pe frunte, ce sudoare! / Obrajii... unul arde, și altul mi-a răcit! / Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare; / În trup o piroteală de tot m-a stăpânit”.

A doua parte a poeziei are forma și funcționalitatea estetică a unui pastel care configurează relația substanțializată liric eu-natură, un pastel modulat expresiv sub spectrul unei atmosfere de structură romantică. Tabloul înserării e configurat aici prin intermediul unor imagini vizuale și auditive foarte pregnante, dar și printr-o suită de figuri de stil sugestive: metafore, metonimii sau aliterații.

Bucolicul de nuanță neoclasică se îmbină, aici, destul de armonios cu romantismul evocator al imaginilor înserării, cu o estompare progresivă a sunetelor și imaginilor, cu o prelungire tot mai stinsă, mai atenuată a luminii în imperiul nocturn în care umbrele se înstăpânesc tot mai mult peste spațiul circumscris liric.

Impresia de solemnitate și de magie, de ceremonial al unei naturi cosmotice provine aici din îmbinări de cuvinte, epitete, metafore și repetiții care creează armonii eufonice („Încântec și descântec pe lume s-a lăsat”). Personificările prezente în această parte a poemului sunt foarte sugestive, de o deosebită plasticitate a imaginii („vântul nu suspină”, „apele dorm duse”, „morile au stat”). Poetul utilizează, din punct de vedere sintactic, mai ales propoziții principale,

ce creează o tonalitate solemnă, o anumită gravitate sobră a discursului liric, specifică poeziei pașoptiste de anvergură romantică.

Pastelul înserării are, fără îndoială, rolul de a accentua impresia de vrajă, de mister insondabil pe care nediferențierea nopții o transpune asupra peisajului, dar și de a stabili o corespondență cât se poate de evidentă între magia întrebărilor insondabile ale Floricăi cu privire la avatarurile propriilor trăiri contradictorii și perspectiva fantastică aproape proiectată asupra peisajului („Era în murgul serii și soarele sfîințise; / A puțurilor cumpeni țipând parcă chema / A satului cireadă, ce greu, mereu sosise, / Și vitele muginde la zgheab întins pășea. // (...) / Încep a luci stele rînd una după una / Și focuri în tot satul încep a se vedea; / Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna, / Și, cobe, câteodată, tot cade câte-o stea (...) // E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei / Veșmântul său cel negru, de stele semănat, / Destins cuprinde lumea, ce-n brațele somniei / Visează câte-aiueva deșteaptă n-a visat. // Tăcere este totul și nemișcare plină; / Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat; / Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină, / Și apele dorm duse, și morile au stat”.

Cea de a treia parte conturează o legendă mitologică, structurînd relația antinomică *eu-supranatural*, disjunția, adică, dintre lumea terestră, naturală, fenomenală și substratul de magie și fantastic ce subzistă în adîncurile originare ale lucrurilor. Aici, destinul Floricăi se structurează pe o traiectorie ce urmează oarecum calea de la intuiție la cunoaștere. Afectele nediferențiate, nevertebrate ale fetei capătă aici o configurație mult mai substanțială, se alcătuiesc într-un chip organic sub spectrul unei explicații raționalizante.

Motivul Zburătorului este personalizat aici, în dialogul celor două surate care vorbesc despre spiritele ce bântuie în taina nopții. Fantasticul daimon al iubirii capătă aici trup și semn cvasi-uman, trăsăturile sale, la început lipsite de pondere și de înțeles, nedeslușite, se particularizează, într-o manieră ce îmbină descriția realistă cu sugestia fabulosului de stirpe folclorică („Tot zmeu a fost, surato. Văzuși împielîțatu! / Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu! / Și drept pe coș, leicuță! Ce n-ai gîndi, spurcatu! / Închină-te, surato!

— Văzutu-l-ai și tu? // Balaur de lumină cu coada-nflăcărată, / Și pietre nestimate lucea pe el ca foc. / Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată; / Dar lipsă d-a lui dragosti! Departe de ast loc! // Pîndește, bată-l crucea! Și-n somn coala mi-ți vine / Ca brad un

flăcăiandru și tras ca prin inel, / Bălai, cu păr de aur! Dar slabele lui vine / N-au pic de sânge, ș-un nas ca vai de el!").

Demn de interes este faptul că I. Heliade-Rădulescu transpune în balada sa mai multe registre afective și stilistice. Se îmbină astfel vorbirea directă (dialogul „suratelor”, monologul Floricăi), cu descrierea evocatoare și plastică și cu elementele narative. Dragostea este privită de poet ca o stare de criză ontologică, în care extazul și voluptatea, lingoarea și tristețea nelămurită se conjugă într-un elan afectiv ce se întoarce asupra-și, pentru a-și mărturisi lipsa de repere, de resorturi ferme, limpezi într-o lume pe care o resimte înstrăinată, tocmai pentru că propria ființă intră într-un soi de degingoladă a simțurilor, într-un halou de senzații și percepții ce parcă nu-și află cauza și rostul. Eugen Simion subliniază originalitatea unei astfel de viziuni lirice: „Lăsând deoparte construcția, succesiunea simbolurilor, limbajul poemului, mai curat, mai fluent decât în alte scrieri, să observăm că *Zburătorul* leagă pentru prima oară la Heliade (și în poezia română) nașterea iubirii de prezența unei «ființe aeriene». Originea bolii necunoscute e, deci, cerească. Agentul ei este un *zburător* și forma de manifestare este «picoteala», visarea. Erosul se manifestă prin declanșarea unei energii cu efect contradictoriu: *foc și răcoare, ardere și paloare, cald și rece*, o senzație de greutate și o senzație de eliberare corporală”.

Din punct de vedere lingvistic poetul integrează în baladă cu subtilitate regionalismele și formele populare, fonetisme cu iz arhaic, ori elemente ce sugerează efecte de oralitate, toate acestea contribuind în mare măsură la crearea unei viziuni și a unei atmosfere specifice, în care realul empiric și sugestia transcendentului consună.

I. H. Rădulescu s-a dovedit, în multiplele domenii în care s-a afirmat un adevărat deschizător de drumuri și un precursor al modernității culturale românești. Numeroasele sale proiecte lirico-filosofice stau mărturie a unui spirit polivalent, într-o neconținută și fecundă dispută cu substanța limbii române, precară încă, în perioada în care scrie. S-ar putea spune chiar că opera lui Heliade se naște tocmai din antinomia între viziune și substanță, într-o deloc vană încercare de eliberare a spiritului de sub încătușarea unei expresii încă nedesăvârșite.

Poezia *Zburătorul* reprezintă, în această privință, un perfect echilibru între gândul poetic și formă, între conținutul stărilor de suflet

și expresia chemată să le moduleze, un triumf al unei limbi literare în care există o armonie deplină între cuvinte din cele mai diverse registre ale lexicului românesc.

Un muieroi și o femeie

Poeții români din prima jumătate a secolului al XIX-lea au fost atrași de specia literară a fabulei, prin resursele de plasticitate corozivă pe care fabula le întreține, dar și prin caracterul aluziv, mascat al realităților negative supuse caricaturizării. Activitatea de fabulist a lui Heliade-Rădulescu nu trebuie ignorată, pentru că în creațiile de acest tip ni se revelează o altă față a personalității sale creatoare.

Dacă în poezii, în încercările de epopee, avem de a face cu un poet grav, meditativ, interesat de dezlegarea tainelor și legilor universului, gata să surprindă în versul său rotirea astrelor și panorama civilizațiilor, în fabule aflăm un scriitor înzestrat cu vervă satirică, atent cu deosebire la întocmirile nefericite ale lumii, la defectele semenilor săi, un spirit polemic, pentru care orice carență umană este o provocare, un impuls în direcția satirei. Cum observă Ioana Em. Petrescu, „pentru Heliade nu există fapte indiferente sau accidentale; există numai Ideea, care se manifestă plenar în acțiunea sublimă sau care este martirizată în acțiunea distructivă. De aici alternanța tonului heliadesc între epopeic și satiric, între sublim și caricatural”.

Spirit pasional, adesea contradictoriu, care trăiește cu patimă ideile, Heliade este un creator în permanență implicat, în fapta culturală ori în literatură. Ca fabulist, Heliade e înzestrat cu spirit caustic, ironia sa travestindu-se de cele mai multe ori în sarcasm, în timp ce oralitatea stilului conferă textului naturalețe, fluentă, un ton degajat, lipsă de constrângere a frazării. *Muștele și albinele*, de pildă, reprezintă o satiră ascuțită la adresa veleităților și a pseuovalorilor sociale, a impostorilor care, asemeni muștelor se socot utili, disprețuind „albinele”, adică acele fapte care cu adevărat sunt folositoare societății.

În fabula *Un muieroi și o femeie* satira îl vizează pe C.A. Rosetti (*muieroiul*), prototipul politicianului liberal, în timp ce autorul se ipostiază pe sine sub chipul „femeii”. Fabula debutează cu o introducere a autorului, din care răzbat unele accente satirice ce prefigurează desfășurarea intrigii („Când e vorba să vorbiți/ De

princip și de idee, / Ascultați să auziți”).

Urmează trama propriu-zisă, cu o reducere la un timp imemorial, ori măcar neprecizat, și cu punerea în antiteză a celor două personaje, din al căror contrast autorul vrea să scoată ideea morală. Femeia este harnică, își vede de treburile ei, se caracterizează prin seriozitate și blândețe („Un muieroi ș-o femeie, / Cum și când nu prea știm bine, / Peste drum era vecine; / Ca albina laborioasă/ femeia-și căta de casă: / La intrigi pregetătoare/ Și la vorbe rușinoasă, / La lucru cutezătoare/ Și la certe prea fricoasă, / Nu-i lipsea nici foc, nici masă”).

Celălalt termen al antitezei, muieroiul, este negativul femeii; muieroiul este nestatornic, necinstit, lipsit de caracter, de o extremă răutate, dar în același timp, cu o pornire demagogică de nestăvilit, cu un instinct de parvenire extrem de robust. Portretul „mugieroiului” este, aici, unul dinamic, alcătuit din gesturi, mișcări și fapte, într-un ritm trepidant și cu o aglomerare enormă de imagini poetice, halucinante prin alăturare și prin grotescul nesublimat. Tonalitatea frazei este corozivă, marcată de propoziții scurte, eliptice, dar și de intonația exclamativă ce accentuează asupra proporțiilor demonismului personajului, contribuind, în același timp, și la o gradare ascendentă a ritmului frazei poetice: „Mugierușca nevăstuică, / Ochi de linx, bot de curucă, / Nu sta locului nicicum: / O lua papuc la drum, / Tot orașul colinda, / Treiera și vântura, / Loc, căsuță nu lăsa, / Peste tot s-amesteca. / Știa orice s-a făcut/ Și câte nu s-a-ntâmpat: / Care când s-a fost născut, / Când cutare s-a-nsurat, / Când aia s-a măritat, / Când vreo puică a ouat; / Purta vorba peste tot/ Ș-o schimba cum îi venea, / Soți, amicii dezbină. / Azi se săruta în bot/ Și pieziș își da la coate, / Măine ocăra pe toate. / Înțepa ca o lanțetă, / Era rea și veninoasă/ Ca o viespe costelivă, / Vai de om!... ca o gazetă/ De limbută guralivă. / Ce cu gândul n-ai gândi! / Vorbea și de libertate; / Ce prin cap nu ți-ar plesni! / de dreapta nepărtinire, / De buna vecinătate, / de-nfrățire, de UNIRE!”

Portretul „mugieroiului” e completat apoi și cu alte trăsături, înfățișate într-un desen caricatural, grotesc, cu linii îngroșate la maximum: „Și, ca culme peste toate, / Mai avea ș-o gușă mare. / Și la ceartă, neaierare, / Hârâia și spumega, / Limba singură-și mușca, / Toată vorba deșira; / Se certa pe românește, / Și credea că-i țigănește/ (Ea zicea că-i boierește)”. Muieroiul știe de asemenea franțuzește („Și-nvățase, din păcate, / Și franțuzești d-alea toate”) și

are apucăturile unui cosmopolit improvizat, de o răutate și ranchiună incredibilă.

Caracterul personajului caricaturizat reiese însă și din propriile sale vorbe, din limbajul său demonizat, impur, în care imprecizia și termenul de argou se învecinează, iar registrul imagistic e dominat de alcătuiți infernale: „Au ca mine ești tu, sluto? / Au ca mine ești tu, muto? / Uscățivo, / Costelivo/ Exclusivo! / Stai închisă, mototoală, / Sufli-n foc și bagi în oală, / Exclusivo! / Inclusivo! / taci, vezi bine, că ești toantă – / Și ce-ai să mai zici, mă rog? – / Furcă strâmbă, fus olog! / Ac pocit și sukă boantă! / Știi tu ce se face-n lume? / Ți-ai făcut și tu vreun nume? / Lea Papelco de la foc, / Știi vreo modă, știi vreun joc? / Tu principele le ții? / Franțozeștele le știi? / Nici *bonjur*, nici *bonsoar*/ Nu-nvățași și tu măcar. / Nevăstuică, baraoană, /Ai tu vreo ducătoiană? / Ai fost și tu de *bonton*? / Știi să zici măcar *pardon*? / Îngălato, / Dezvățato, / Uscățivo, / Costelivo, / Exclusivo!”

Finalul fabulei leagă personajele de cadrul social al vremii, dezvăluind o morală, întrupând un sens etic și un spectacol al vanităților și demagogiei politice. Între alegători, pe de o parte, și aleși, pe de alta, se joacă aceeași comedie a minciunii și imposturii, pe care Heliade o satirizează cu verbul său coroziv, cu imagistica sa caricatural-demonică („Toți câți sunteți cititori, / Domnilor alegători. / De nu credeți, din tâmplare, / Câte spui că s-au urmat. / Vedeți în amiază mare/ Boroboăț învederat: / Uitați-vă la gazete/ (Și la frații căuzași/ Și la toți câți plăpămași), / Gazete de coterii/ că vă dau pe toți pe bete, / Sute, sute, zeci de mii: / Voi tăcuți – voi, guralivi, / Voi creduli – voi exclusivi; / Voi din gașcă și gușați, / Câți în gaște nu intrați... / Vai de tine, moș Sofroniu, / de n-ai fi din pandemoniu”).

Fabula lui Heliade-Rădulescu se caracterizează, dincolo de anecdotică, de gestică personajelor ori de trăsăturile caricaturizate ale acestora, printr-o vervă lingvistică deosebită, printr-un șuvoi de cuvinte, de imagini și de ritmuri ce se întretaie, se împletesc pentru a contura spectacolul cât mai veridic al imposturii și demagogiei întrupate în făptură omenească. Carența morală cheamă după sine, în viziunea lui Heliade, sancțiunea etică drastică, satira nedisimulată, condamnarea promptă. Aceasta e și semnificația ultimă a fabulei lui Heliade, scriitor satiric de o plasticitate a limbajului indiscutabilă.

CAPITOLUL XI

VASILE ALECSANDRI

Născut la 14 iunie 1818 la Bacău, a murit la 22 august 1890. Studiază mai întâi în casa părintească, iar apoi la Iași într-un pension francez. Între anii 1834 – 1839 se află la Paris, unde obține bacalaureatul în litere. Reîntors în țară, participă la toate manifestările și inițiativele culturale din Moldova. Colaborează la revista „Dacia literară” (1840) și la „Propășirea” (1844), e redactor și proprietar al revistei „România literară” (1855). La parte la revoluția de la 1848 din Moldova și redactează unul din documentele ei programatice (*Protestație în numele Moldovei, a omenirii și a lui Dumnezeu*).

După revoluție e exilat, între 1848 – 1849, în Franța, după care, întors în Moldova, militează pentru Unirea Principatelor. După 1859 este deputat și ministru de mai multe ori. Debutează, cu nuvela *Buchetiera de la Florența* (1840), în revista „Dacia literară” și cu piesa *Farmazonul din Hârlău*, jucată tot în anul 1840, pe scena *Teatrului Național* din Iași. După câteva încercări de versificație în limba franceză, debutează ca poet în limba română în publicația „*Calendar pentru poporul românesc*” (1843). Între anii 1852 – 1853 editează culegerea de folclor *Poezii populare ale românilor*. În 1833 apare primul său volum de versuri, *Doine și lăcrămioare*. Între 1860 și 1880, notorietatea lui Vasile Alecsandri e foarte mare, fiind considerat drept poetul cel mai reprezentativ al românilor. Dovedind o deosebită vitalitate stilistică și forță de reînnoire, publică acum câteva din operele sale cele mai reprezentative și valoroase: *Pastelurile* (1868 – 1869), *Legende* (1872 – 1876) și *Ostașii noștri* (1878).

Toate operele literare ale lui Alecsandri (poezii, proză, comedii, drame etc.) sunt în cea mai mare măsură reprezentative pentru timpul în care a trăit scriitorul, pentru că Alecsandri a fost un scriitor angajat, inspirat de marile probleme și evenimente ale vremii lui, dar în același timp, și un artist ce a surprins cu luciditate și subtilitate lumea din jurul său, într-o expresie stilistică clasicizantă.

Într-un text din 1886, Titu Maiorescu sintetizează în mod sugestiv rolul pe care l-a jucat Vasile Alecsandri în cultura și literatura română: „În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbii române în poezia populară, el ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi el le-a întrupat; frumusețea proprie a pământului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o (...) a lui liră

multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut aștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocul lui. În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri? În această totalitate a acțiunilor sale literare” (*Poeți și critici*).

Se poate afirma că Alecsandri este cel mai cuprinzător dintre scriitorii epocii sale, exprimând aspirațiile sociale ale acesteia, dar descoperind în același timp și afectivitatea vieții intime, în aproape toate genurile și speciile literare. Vasile Alecsandri a legat pe de altă parte creația literară de cea culturală, contribuind atât la extinderea domeniului literar artistic, cât și la educarea publicului care trebuie să recepteze opera literară.

Poeziile lui Vasile Alecsandri au fost structurate, chiar de la apariția lor în volume, în câteva cicluri mai mult sau mai puțin unitare, atât din perspectiva tematică, a substanței artistice, cât și sub raport stilistic și formal.

Primele poezii, *Doinele*, sunt inspirate din literatura populară și au fost publicate mai întâi în periodice între 1843 – 1849 iar apoi în volum în 1853.

Există, în doinele lui Alecsandri o tonalitate optimistă și o viziune echilibrată, dar și atitudini de revoltă tranșante. Stilul acestor poezii se caracterizează prin limpezimea și fluiditatea expresiei, iar versificația e influențată de prozodia populară (măsura de 7 – 8 silabe, ritmul trohaic, rima îmbrățișată), ea adecvându-se deplin fondului semantic al versurilor. Cele mai relevante doine (*Hora, Strunga, Andrii Popa, Baba Cloanța* etc.) definesc o estetică proprie, individualizată și reprezintă o anumită filosofie a vieții și o viziune asupra lumii de neconfundat în contextul literar al epocii.

Un alt criteriu poetic relevant e acela al *Legendelor*. *Legende*le lui Vasile Alecsandri relevă, cu modalitățile poetului romantic, imagini mitologice populare ce dau explicații mitice asupra genezei unor elemente ale naturii, într-un vers amplu, cu viziune grandioasă asupra cosmosului. Există două categorii de legende: istorice și naturiste și fantastice (*Dumbrava Roșie, Dan, căpitan de plai, Legenda ciocârliei*).

Alecsandri a valorificat și tema iubirii, în poemele din ciclul *Lăcrămioare*, poeme ce se impun prin armonie și muzicalitate interioară, prin sinceritatea expresiei și spontaneitatea confesiunii. Astfel de creații sunt: *Steluța, Dulce înger, Cântic de fericire, Barcalora venețiană*. Ciclurile de poezii *Survenire* și *Mărgăritarele* sunt mai puțin

unitare decât cele dinainte. În aceste cicluri sunt grupate poezii din epoci diferite și de inspirație diversă (poezii de dragoste, legende, fabule, satire etc.). Tot aici regăsim acele creații care exprimă crezul de poet-cetățean al lui Alecsandri: *Cântice și sărutări*, *La poezii români*, *Deșteptarea României*, *Anul 1855*, *Moldova în 1857*, *Hora Unirii* etc. sunt poezii ce demonstrează forța lui Alecsandri de a-și armoniza talentul liric cu marile evenimente pe care le trăiește poporul său. Aceste poeme dovedesc pe de altă parte, capacitatea lui Alecsandri de a-și diversifica modalitățile de expresie; el apelează, astfel, la meditație și la sugestia fantasticului, la rezonanțele solemne și eroice ori la fraza patetică, de un retorism afectiv reținut.

Ciclul poetic *Ostașii noștri* e, la rândul său, marcat de patriotism și ardentă mobilizare, autorul evocând aici episoade semnificative ale Războiului de Independență. Pompiliu Constantinescu observă, pe bună dreptate, că „Alecsandri nu aparține nici tipului romantic, nici tipului clasic; el este mai curând un tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor, de o anume contemplativitate etnică, încadrată și în limitele temperamentale ale scriitorului și între condițiile fizice și sufletești ale unui peisagiu (...). Lirica lui Alecsandri e o efuziune de bună dispoziție morală, fie că se exprimă erotic, bucolic, prin visare contemplativă, sau chiar prin un anume exotism al prozei lui sprintene, spirituale și cursive”.

Se poate afirma că Alecsandri se dovedește, în poeziile sale, un model pentru mentalitatea dominantă a scriitorului pașoptist, efortul său fiind acela de a recupera diferența dintre literatura română și cea occidentală.

Ciclul de *Pasteluri* e foarte relevant în acest sens. *Pastelurile* au fost concepute între anii 1867 – 1869, fiind publicate în revista „Convorbiri literare”. Din punct de vedere structural, aceste poezii pot fi delimitate în două segmente: un segment central, unitar, alcătuit din 30 de poezii și un segment marginal, eterogen, alcătuit din 10 poezii. Segmentul central marchează intenția autorului de a evoca succesiunea anotimpurilor, ciclul calendaristic, în imagini plastice și armonioase (*Iarna*, *Sania* etc.).

Echilibrul formal, la nivel structural și expresiv indică de fapt clasicitatea lui Alecsandri, ca și accentul pus pe elementele decorative și descriptive. Acest ciclu se deschide cu o poezie meditativă, de atmosferă, *Serile la Mircești*, în care tensiunea lirică e creată prin

opозиția dintre imaginea calmă a interiorului și vicisitudinile naturale externe.

Odată cu poezia *Sfârșit de toamnă*, poetul devine un atent observator al naturii; relevantă este vocația poetului de a evoca natura în cele mai mici detalii. Elementul uman e o prezență complementară în *Pasteluri* pentru că ființa umană se integrează întotdeauna armonios în ritmurile naturii. În poeziile consacrate iernii (*Iarna, Gerul, Viscolul, Miezul iernii*) dominantă cromatică e albul, imaginile picturale fiind construite cu minuțiozitate. Poetul ne oferă aici un adevărat spectacol al naturii, o panoramă a peisajului în care imaginile statice și cele dinamice alternează în mod armonios.

În poezia *Miezul iernii*, de exemplu, autorul alcătuiește un tablou al tăcerii absolute și al neclintirii care conduce parcă la crearea unui peisaj atemporal. Uneori apar și referințe folclorice, codrul fiind, astfel, personificat iar natura căpătând dimensiuni spectaculare, fiind surprinsă mai ales în latura sa idilică.

Poate că partea cea mai durabilă a operei lui Alecsandri este proza. În proza sa întâlnim toate înzestrările mai importante ale scriitorului: umor, capacitatea zugrăvirii atente a mediilor sociale, harul povestirii. Prozele sale nu excelează însă prin spiritul inventiv, prin fantezie, de aceea, aproape toate creațiile sale epice sunt jurnale de călătorie.

Deși adoptă, în linii mari, formula epicului, proza lui Alecsandri se refuză unei încadrări rigide în acest gen, pentru că ea păstrează pecetea lirismului și a confesiunii ce urmează ritmul mișcărilor și reacțiilor afective. Literatura memorialistică a lui Alecsandri se află la confluența dintre epic și liric, configurând o structură artistică inedită, cea a rememorării trecutului cu un ochi de moralist.

Există mai multe tipuri de proză pe care le cultivă Alecsandri: memorialistică de călătorie (*Călătorie în Africa, Jurnal de călătorie în Italia, O plimbare la munți, Borsec, Balta Albă*); fiziologia literară (*Iașii în 1844, Un salon în Iași, Istoria unui galben*); memorialistica propriu-zisă (*Buchetiera de la Florența, Măragărita, Dridri*), dar și portretele unor scriitori ai epocii: N. Bălcescu, C. Negruzzi, A. Russo. În prozele sale, Alecsandri se dovedește un observator atent și critic al societății contemporane lui, fără însă a intui în profunzime dialectica devenirii sociale *Istoria unui galbăn și a unei parale* îi oferă, de pildă, autorului prilejul de a opera o secțiune transversală în structura

societății românești din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Modalitatea folosită e cea a dialogului, fapt ce îi dă scriitorului posibilitatea de a frecventa medii diverse, de a surprinde fizionomii umane și tipuri morale foarte diferite, autorul considerând că „banul este cea mai sigură peatră de cercare a firii omenești”.

Iași în 1844 completează tabloul critic și satiric al societății timpului.

Iașul este asemenea unui „teatru curios, decorat cu palaturi și bordeie lipite împreună”, fiind scena unei comedii ai cărei actori sunt „luxul și sărăcia”. *Un în Iași* e o narațiune ce dezvăluie moravurile aristocrației, dominate de intrigi și plăceri inutile, unde ecourilor marilor evenimente răzbat cu greutate și sunt privite cu o curtoazie mimată, de circumstanță. Lumea saloanelor aristocratice ale vremii e evocată și în *Borsec* și *Balta-Albă*, lucrări inedite ca mod de prezentare și intenție artistică, în care fiziologia literară, memoriile și însemările de călătorie se îmbină armonios. În *Borsec*, accentul narativ cade asupra contrastului dintre luxul aristocrației și starea precară a locuitorilor de aici. Autorul satirizează snobismul vizitatorilor, conturând portrete caricaturale, în care defectele sunt amplificate, într-o viziune comică, în antiteză cu prezentarea unui peisaj feeric, având toate trăsăturile sublimului.

În *Balta-Albă*, narațiunea este cursivă și pitorească, iar imaginile se caracterizează prin expresivitate și forță de sugestie a concretului. Prozatorul se dovedește, în această operă literară, un fin observator al oamenilor și mediilor sociale, care sunt surprinse mai ales în latura lor materială. Atent la amănuntele cu caracter etnografic, scriitorul surprinde pitorescul peisajului autohton, fără să lipsească însă, din aceste pagini, sarcasmul disimulat, mascat sub formele mai subtile ale ironiei. Criticul Șerban Cioculescu observa că în descrierea localității Balta-Albă se poate constata „sentimentul viu al contrastelor, de astă dată fără considerente de critică socială”. Comicul cu intenție satirică decurge aici din dezacordul între aparență și esență, figurat într-o narațiune dinamică și alertă.

De remarcat că paginile descriptive din proza lui Alecsandri nuâși au sursa într-o nevoie tipic romantică de evadare din cadrele sociale, ci în tradiția spiritului popular și militant al pașoptismului, într-o dorință foarte fermă de ancorare în istoria și realitatea concretă.

În întreaga sa activitate dramatică, Alecsandri a scris peste

50 de piese de teatru, de o mare diversitate tematică și expresivă. Precursor al sensibilității moderne, Alecsandri a reușit să imprime adesea teatrului său o tonalitate originală, foarte sugestivă, prin îmbinarea farsei, păpușeriei și a altor forme teatrale populare, pe care le-a readaptat și revitalizat.

Teatrul lui Alecsandri ne propune o tipologie morală foarte diversificată: tipul snobului (Iorgu de la Sadagura), tipul boierului conservator (Taki Tunătescu), tipul slujbaşului servil și incapabil (Săbiuță), sau tipul femeii ambițioase și cochete (Coana Chirița). Operele dramatice din ultima parte a creației lui Alecsandri nu mai sunt emanații ale inspirației și spontaneității, ci opere cu caracter programatic și elaborat, create în urma unui îndelung proces de reflecție.

Alecsandri a debutat cu câteva farse sau cânticele comice, precum *Farmazonul din Hârlău* și *Iorgu de la Sadagura*, în care e pus în lumină mai ales conflictul dintre tradiție și inovație.

Alecsandri a scris și comedii, cu o structură mai bine precizată, în care satirizează moravurile și tipurile negative ale vremii: parvenitul, cosmopolitul, boierul retrograd sau provincialul. Ciclul „Chirițelor” este cel mai important în acest sens. El cuprinde piesele: *Chirița în Iași*, *Chirița în provincie*, *Chirița în balon* și *Cucoana Chirița în voiaj*. Chirița e un personaj pitoresc, soția unui boier de țară, animată de dorința de a parveni. Talentul lui Alecsandri reiese din surprinderea limbajului eroinei, amestec de elemente de jargon și de elemente populare.

Alecsandri scrie și piese istorice. Încă în 1856 scrie o piesă istorică (*Cetatea Neamțului*) preluând un episod din nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Piesa *Despot-vodă* e capodopera dramaturgiei lui Alecsandri. Ea a fost publicată în 1880 și reconstituie un moment din istoria Moldovei secolului al XVI-lea, fiind susținută și de meditații pe tema măririi și decăderii umane.

Piesa e compusă din 5 acte și 2 tablouri și este subintitulată „legendă istorică”. Pentru a contura caracterele personajelor sale, Alecsandri recurge la modalități, precum caracterizarea directă (prin modul de a acționa al personajelor prin conținutul replicilor), și caracterizarea indirectă. Drama lui Alecsandri se desfășoară între două comploturi: unul care-l detronează pe Lăpușneanu și îl înalță pe Despot, și celălalt care îl doboară pe Despot și îl ridică pe Tomșa. Odată

ajuns pe tron, Despot își cultivă un mit al propriei personalități, derivat și din neconcordanța dintre aspirație și realitate.

Piesa lui Alecsandri are toate trăsăturile dramei romantice (conflicte puternice între personajele antitetice, crearea atmosferei de epocă, limbajul policrom, personaje de excepție puse în împrejurări excepționale). Un astfel de personaj excepțional e Despot, care e după expresia lui Alecsandri „tipul acelor vântură-lume din secolul XVI, jumătate eroi, jumătate spadasi, care trăiau într-o epocă de mari avânturi și de principii nepotrivite cu filosofia civilizației moderne”. Scrisă în versuri ample, grave și solemne, de 13 – 14 silabe, drama lui Alecsandri se remarcă și printr-un anumit realism al limbajului și al situațiilor dramatice, care atenuează retorismul și discursivitatea unor replici. Drama *Despot Vodă* se constituie, prin sensurile ei fundamentale, într-o meditație asupra puterii, urmărită în implicațiile și manifestările ei colective, individuale și morale. Traectoria destinului lui Despot ilustrează tema eșecului inevitabil al puterii exercitate fără suport popular, al personalității rupte de realitățile concret-istorice.

Drama lui Alecsandri se caracterizează prin calitatea versurilor, prin forța de caracterizare a personajelor, dar și prin capacitatea autorului de a reconstitui atmosfera istorică, culoarea locală. Alecsandri a scris și piese cu subiecte antice (*Fântâna Blanduziei și Ovidiu*), ce se remarcă prin clasicitatea expresiei și prin echilibrul compozițional. Varietatea temelor și speciilor literare cultivate de Alecsandri demonstrează importanța creației lui Alecsandri, contribuția sa la dezvoltarea limbii și literaturii române.

Baba Cloanța

Poezia *Baba Cloanța* face parte din ciclul liric *Doine și lăcrimioare*, apărut la Paris în anul 1853. Acest volum este alcătuit din trei cicluri: *Doine*, *Lăcrimioare* și *Survenire*. Volumul este reeditat la Iași în 1863, celor trei cicluri adăugându-li-se un al patrulea, *Mărgăritărele*.

Ciclul *Doinelor* cuprinde acele poezii în care Alecsandri valorifică filonul folcloric și care se aliniază comandamentelor estetice exprimate de Kogălniceanu în *Introducția* la revista „Dacia literară”. Notele dominante ale *Doinelor* lui Alecsandri sunt viziunea optimistă asupra existenței, dragostea de viață și de frumos, sentimentul seninătății în fața destinului, integrarea ființei umane în ritmurile

universului etc. Mircea Tomuș observă, în acest context, că „mai înainte de orice, destinul particular al poeziei lui Alecsandri e dictat de rațiuni generale și obiective, ținând de întreg procesul de dezvoltare a versului românesc. El rămâne, în primul rând, poetul momentului festiv al poeziei noastre, al unui început pe care împrejurările istorice și procesul de alcătuire a spiritualității românești exprimată în limbă l-au voit sub semnul luminii și armoniei, prin victoria asupra negurei și misterului. Prețuim deci și apreciem ca o trăsătură de permanență din aerul sărbătoresc al poetului nu un ornament sau altul al recuzitei idilice, nici măcar această recuzită în întregime sa, ci atitudinea generală, unghiul pe care poetul și l-a ales în raport cu viața, într-un cuvânt lirismul său, e adevărat, unul festiv și chiar convențional dar prin aceasta cu nimic mai puțin sincer”.

Aleksandri își vădește, în acest ciclu poetic, dinamismul imagistic, elanul vital ca formă de manifestare a optimismului și a energiei sale funciare. Coordonatele tematice fundamentale ale *Doinelor* sunt reprezentate de tema iubirii, a haiduciei, fără a lipsi inserția fiorului fantastic, toate acestea într-un desen energetic, cu inflexiuni populare.

Între cele mai bine realizate estetic creații din ciclul *Doinelor* pot fi amintite *Doina, Sora și hoțul, Strunga, Andrii Popa* sau *Baba Cloanța*. Majoritatea poeziilor sunt structurate pe un scenariu epic mai mult sau mai puțin aluziv, într-o viziune lirică obiectivată, în care eul liric își găsește întruchiparea în diferite „roluri” de mai mică sau mai mare anvergură caracterologică. Țăranul, fata îndrăgostită, vrăjitoarea, haiducul – sunt eroii lirici pe care imaginația poetului îi redă într-un context de o mare putere de sugestie.

În *Baba Cloanța* Alecsandri valorifică fantasticul de sorginte populară, într-o creație dramatizată, în care descripția și monologul se întretaie într-o compoziție echilibrată. Primele două strofe au darul de a ne introduce în atmosfera de irealitate, de fabulos nocturn în care se profilează figura demonică a babei: „Sede baba pe călcâie/ În tufarul cel uscat. / Și tot cată nencetat/ Când la luna cea bălaie, / Când la focul cel din sat. // Și tot toarce, cloanța toarce, / Din măsele clănțănind/ Și din degite plesnind. / Fusu-i rapide se-ntoarce, / Iute-n aer sfârâind”.

Monologul făpturii infernale este transcris în versuri scurte, alerte, în propoziții eliptice, ce evocă exprimarea populară, în imagini marcate în chip decisiv de fiorul fantasticului. Tonalitatea de

descântec, de magie e dominantă aici, în desenul stilizat al versurilor fiind încadrate ființele mitologice stihinice, vrăjmașe omului („«Fugi, Urâte! Baba zice, / Peste codrul cel frunzos, / În pustiu întunecos! / Fugi, s-alerge-acum aice/ Dragul mândrei, Făt-Frumos. // De-a veni el după mine/ Să-l iubesc eu, numai eu, / Dare-ar Domnul-Dumnezeu/ Să-i se-ntoarcă tot în bine, / Cum se-ntoarce fusul meu! // Iar de n-a vrea ca să vie, / Dare-ar Duhul necurat/ Să fie-n veci fărmeceat/ Și de-a Iadului urgie/ Vecinic să fie-alungat! // În cap ochii să i se-ntoarcă/ Și să-i fie graiul prins, / Iar Satan, cu-n fier aprins, / Din piept inima să-i stoarcă/ Și s-o ardă-n foc nestins! // Feară-Verde să-l gonească/ Cât va fi câmp de gonit/ Și luminează de zărit. / Noaptea încă să-l muncească/ sângeros și Hraconit!»”).

Descrierea ritualului demonic e realizată printr-o suită năvalnică de verbe ce sugerează un ritm extrem de rapid al mișcării, verbe ce au darul de a dinamiza cadrul liric, de a amplifica viziunea fantastică, de a conferi vigoare și amplitudine senzației de mister de nepătruns pe care o degajă tabloul poetic. Imaginația debordantă a poetului trădează vocația sa romantică, prin intruziunea fantasticului, prin deformarea liniilor realului până la dimensiunile grotescului ori prin conturarea cadrului nocturn ca loc al săvârșirii misterelor, a vrăjilor cu conotații malefice („Baba Cloanța se pornește/ Fără grijă de păcat, / Cu Satan încălecat, / Ce din dinți grozav scrâșnește/ Și tot blastemă turbat. // Saltă baba, fuge, zboară/ Cu sufletul după dor, / Ca o buhnă la izvor/ Și-n urmă-i se desfășoară/ Toată lâna din fuor. // Fuge baba despletită/ Ca vârtejul fioros/ Sus, pe malul lunecos, / Și-n tăcerea adâncită/ Satan urlă fioros. // Mii de duhuri ies la lună/ Printre papură zburând, / Și urmează şuierând/ Baba-Cloanța cea neună/ Care-aleargă descântând. // Codru sună, clocotește/ De-un lung hohot pân în fund, / Valea, dealul îi răspund/ Prin alt hohot ce-ngrozește/ dar pe dânsa n-o pătrund!”).

Demn de remarcat e modul în care sugestia fantasticului înscenat în ritm și în modalități folclorice este încadrată în peisaj. Spațiul poetic este, la rândul său, marcat de inserția magicului, e un spațiu ce rezonază la stările afective ale făpturilor fantastice, se dilată și se contractă, își schimbă coordonatele și formele neconținut, într-un ritm trepidant.

Una dintre cele mai izbutite poezii din ciclul *Doinelor*, *Baba Cloanța* se impune prin ritmica apropiată de cea folclorică, prin

viziunea supranaturalului decantat de imaginația populară, prin desenul îngroșat până la grotesc al făpturilor infernale conturate într-un stil de mare naturalețe și savoare.

Malul Siretului

Pastelurile lui Vasile Alecsandri fac dovada peremptorie a unui poet pentru care lumea exterioară este asumată în primul rând prin intermediul vizualității. Atent cu precădere la suprafețele, liniile, culorile și formele peisajului circumscris liric, ochiul autorului știe să discearnă proporții, să fixeze perspective sau să rezume distanțele dintre obiecte la o figurație a esențialului. Vizualitatea fiind, ca să zicem așa, facultatea dominantă a autorului, lumea, așa cum este ea transcrisă în stampele pastelurilor, ne apare dominată de imagini motorii, de sugestii ale mișcării, de linii și de suprafețe aflate într-un raport de echilibru instabil, prin care între eul contemplativ și realitate se conturează o corespondență certă, o armonie mai mult sau mai puțin secretă.

Malul Siretului e un pastel reprezentativ pentru creația lui Alecsandri. Momentul zilei care este fixat aici este acela al matinalității, moment al expansiunii senzoriale, al suavității și al delicateții de a fi și de a simți. Desfăcute din strânsoarea tenebrelor, lucrurile și ființele își regăsesc o prospețime originală, un relief marcat de neprihană și, în același timp, de o anumită incertitudine a ființării. E ca și când poetul ar asista la regăsirea identității de sine a realului, după experiența nocturnă a nediferențierii. „Aburii”, comparați cu niște „fantasme” sporesc sugestia de vrajă a indecisului, de ezitare senzorială, de mister și nedisociere de care momentul dimineții este marcat.

Totodată, imaginea matinalului se încarcă și de unele conotații fantastice, de unele dimensiuni ale fabulosului, un fabulos tratat în peniță miniaturală și în regim al ostentației vag manieriste, și care e sugerat mai ales de comparația râului cu un „balaur”: „Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică / Și, plutind deasupra luncii, pîntre ramuri se despică, / Râul luciuse-ncovoiaie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur”.

Poziția eului liric este aceea a unui contemplativ, ce se situează într-o postură privilegiată și care se abandonează cu totul farmecului reprezentării peisajului, precum și unei stări de somnolență ce-i cuprinde încet-încet simțurile și gândirea. De altfel, la această stare de somnolență, de toropeală senzitivă contribuie și spectacolul curgerii, al

unduirii neconținute, al prefacerii heracliteene a apei, care, în mișcarea sa neîntreruptă, ne oferă o imagine paradoxală de liniște și tumult contras în sine, de dinamism și încremenire.

De altfel, o asemenea reprezentare a lumii și, în particular, a malului Siretului sub spectrul contemplației pune în evidență și înclinația lui Alecsandri spre *otium*, spre liniște și seninătate, prin intermediul căreia între privirea poetului și suprafețele realului nu există un hiatus, ori o opoziție ireductibilă ci, mai curând, o stare de armonie, de reculegere, de senzualitate perceptivă.

Paralelismul între interioritate și exterioritate este, și în acest pastel, de ordinul evidenței. Seninătății ce domină eul liric îi corespunde un ritm monoton al naturii, o somnolență a elementelor, o încetinire a mișcărilor și o surdinizare a zgomotelor lumii: „Eu mă duc în faptul zilei, mă așez pe malul verde / Și privesc cum apa curge și la cotiri ea se pierde, / Cum se schimbă-n vălurile pe prundișul lunecos, / Cum adoarme la bulboace, săpând malul năsipos. // Când o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară, / Când o mreană saltă-n aer după-o viespe sprintioară, / Când sălbaticile rațe se abat din zborul lor, / Bătând apa-ntunecată de un nour trecător”.

Un cititor atent poate constata faptul că Alecsandri e atras nu doar de natura nudă, de lumea „așa cum este ea” în relevanța aspectelor sale fenomenale, ci mai curând de lumea fixată în memoria sa vizuală, în care natura se preschimbă în obiect estetic și capătă un aspect reprezentativ, aproape spectacular. E vorba, așadar, întrucâtva, de o natură estetizată, așezată sub semnul poeticității. Acest fapt a fost observat și de criticul Eugen Simion, ce sublinia acest dar al poetului de a „prelucra” artistic peisajul perceput: „Alecsandri caută, în fond, în această geografie – în parte reală, în parte imaginară – un număr de *tablouri* care să satisfacă apetitul cititorului din epocă pentru exotic, măreț, spectaculos (...). Natura reală și natura *lucrată* îl atrag în egală măsură. Condiția este ca faptele să formeze o *scenă* frumoasă. Și faptele sunt alese totdeauna cu grija de a participa la ceea ce am putea numi *figura spectaculosului așezat*”.

Ultima strofă a poeziei se așază sub semnul unei predominanțe a interiorității. S-ar părea că gândirea poetului, urmând meandrele și contorsiunile delicate ale râului reconstruiește, din perspectiva miniaturalului și a grațiosului, tabloul de natură, dându-i acestuia tonuri ale purității și delicateții. „Șopârta de smarald”, ce trimite la

imaginea râului ca un „balaur” e o dovadă a predilecției lui Alecsandri pentru miniatural, pentru nuanța contrasă cu minuție, pentru policromia cu valoare exorcizantă: „Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale. / Lunca-n giuru-mi clocotește; o șopârlă de smarald, / Cată țintă, lung la mine, părăsind năsipul cald”.

Între vitalitatea naturii în ebuliția matinalității și aspectul static-contemplativ al privitorului s-ar părea că există o opoziție netă. În fond ochiul eului liric e cel care construiește datele peisajului, constrânge tabloul de natură la anumite cadre vizuale și conferă o perspectivă estetică lumii.

Rezumând un mod cu totul specific de a percepe jocul de suprafețe și de linii al realității, Alecsandri e departe de învolburările lamartiniene, ori de melancolia eminesciană în marginea reprezentării peisajului. Chiar când e prezentă, nostalgia capătă o figurație simbolică ori de-a dreptul decorativă. Natura e un decor, un spectacol înscenat cu grație, ritualizat, conturat în imagini de o claritate supremă, într-un desen esențializat, aproape hieratic și o versificație de ținută impecabilă.

Viscolul

După cum s-a observat de către critica literară, *Pastelurile*, reprezintă un moment al desprinderii lui Alecsandri de reveria romantică și de fixare a unui imaginar mai substanțial, mai apropiat de materialitatea lumii, de tiparele structural organice ale universului. O observație a lui Eugen Simion e edificatoare în această privință: „În *Pasteluri* (poeme de maturitate), Alecsandri face însă efortul de a da o anumită substanță și coerență acestei geografii sacre. Imaginația revine pe pământ și, pe cât este posibil, se încorporează în materie. Cum semnalăm la început: *Pastelurile* sunt scrise într-un loc bine ocrotit și cu un sentiment neascuns de ostilitate față de asprimile naturii. Intervine, în imaginarul poetic, și nuanța temporală. Alecsandri vede (cântă) același peisaj iarna, primăvara, vara, toamna. Sensibilitatea lirică se modifică în funcție de orarul universului. Iarna se plânge de frig, primăvara celebrează nunta cosmică: «Însoțirea naturii cu mândrul soare». Însă nu întotdeauna mesajul latent, spre a vorbi în limbajul psihanalizei, corespunde cu mesajul (limbajul) de suprafață al poemelor”.

Considerat de unii exegeți ca un poet al solarității, al

elementarității de stirpe apolinică, prin cultul formei armonioase și prin predilecția pentru unele forme ale vitalismului marcat de un optimism funciar, Alecsandri ne oferă, în poezia *Viscolul*, o altă fațetă a structurii sale poetice. Solarității i se opune aici un tablou al crivățului devastator, al pustiirii produse de stihiiile naturii. Pastelul lui Alecsandri se detașează, în primul rând, prin dinamismul și rapiditatea cu care se succed imaginile lirice, într-o cavalcadă de senzații motorii, vizuale și auditive din care se alcătuieste o panoramă dominată de imaginea învolburată a zăpezii atostăpânitoare.

Poezia are, cum se poate remarca de la bun început, o structură duală; o primă parte e dominată de imaginile înghețului, frigului și zăpezii și o a doua parte, alcătuită din ultima strofă, în care sunt foarte transparente sugestiile luminii, ale căldurii și confortului.

O apocalipsă albă, situată sub semnul înghețului, al zăpezii și al frigului ce destramă întreaga coerență a naturii, tabloul structurat de Alecsandri în imagini apăsate sugerează substratul stihinic al naturii, forța elementară ce se degajă din acțiunea viscolului și care abolește parcă orice prezență a umanului: „Crivățul din mează noapte vâjâie prin vijelie, / Spulberând zăpada-n ceruri de pe deal, de pe câmpie, / Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian / Ca nisipurile dese din pustiul african. // Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă, / Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă. / Turmele tremură: corbii zbor vârtej, răpiți de vânt, / Și răchițele se-ndoaie lovindu-se de pământ. // Zberăt, răget, țipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate / Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate, / Și-n departe se aude un nechez răsunător... / Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal și călător”.

Senzația de învolburare, de frig, de destrămare a echilibrului lumii este sugerată de poet prin prezența unor enumerații și repetiții („Zberăt, raget, țipet, vaiet...”), a unor verbe de aspect onomatopeic, cu efect de aliteratie („vâjâie prin vijelie”) dar, nu în ultimul rând, și prin imaginea de ansamblu, hiperbolizată, în care aglomerarea de detalii și de ritmuri, de mișcări contradictorii și de dislocări spațiale trasează un relief halucinant prin densitate imagistică și, totodată, cum observa Eugen Simion o „retorică a peisajului”.

În adevăr, se poate desprinde din poezia *Viscolul* un anumit mod de a înscena peisajul, o dorință a poetului de a da un aspect spectacular tabloului, de a însufleți prin mijloace retorice colțul de

natură aflat în posesia frigului și viscolului necruțător. Exclamațiile, repetițiile, enumerațiile, figurile onomatopice sunt tot atâtea procedee ce pun în lumină un astfel de retorism, o astfel de structurare în grilă patetică ori spectaculară a peisajului.

Ultima strofă a poeziei aduce cu sine speranța ieșirii din acest labirint alb marcat de viscol, de frig, de zăpada de o abundență apocaliptică. Imaginea „căsuței drăgălașe” aduce cu sine sugestia unui spațiu ocrotitor, securizant, în care ființa umană se adăpostește de agresiunile naturii dinafară, își află echilibrul și confortul ontic („Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire / Stă, aude-n câmp lătrare și zărește cu uimire / O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind, / Unde dulcea ospete îl întâmpină zâmbind!”).

Evident, dincolo de retorica peisajului pe care Alecsandri o pune în joc în pastelurile sale, există și un mecanism poetic al obiectivării imaginației, de substanțializare a viziunilor și de materializare a sugestiei. Alecsandri e un poet ce surprinde, în tectonica universului, mișcările cele mai intime ale peisajului, ritmurile lumii supuse devenirii perpetue. Fără a medita prea mult pe seama precarității lumii, pe seama efemerității ființei umane în raport cu eternitatea cosmosului, Alecsandri e, prin excelență, un contemplativ, un poet ce pune natura în grilă decorativă, transformând peisajul într-o scenografie adesea grațioasă, dar uneori, cum se întâmplă în *Viscolul*, și într-una apocaliptică.

Exclus, la început, din natura dezlănțuită, omul își presimte, în finalul poeziei, reintegrarea în structurile universului, reîntoarcerea în sânul unei naturi situată între elementaritate și fenomenalitate. Pe bună dreptate, cred, Nicolae Manolescu observă că „Lirismul *Pastelurilor* provine din emoția reclusiunii, nicidecum din contemplația naturii”. Recluziunea, retragerea într-un spațiu securizant e mecanismul afectiv ce pune în mișcare imaginile marcate deopotrivă de obiectivare și de sensibilitate transfiguratoare ale pastelurilor lui Vasile Alecsandri.

Miezul iernii

Miezul iernii e unul dintre pastelurile cele mai reprezentative, ca viziune și stil, ale lui Alecsandri. Poezia a fost publicată pentru prima oară în revista „Convorbiri literare”, la 1 februarie 1869. În acest pastel „frigul cumplit, spațiul sinistru, cutreierat de fiare oferă ochiului un spectacol diamantin, sclipitor, grandios” (Al. Piru).

Ion Pillat, de pildă, găsea în pastelurile bardului din Mircești „simplicitate, măsură, armonie sufitească, echilibru perfect între fond și formă, claritate și acel optimism sănătos care domină viața fiindcă o înțelege trăind-o deplin”. „Viață”, „trăire”, „participare” sunt, în pasteleurile lui Alecsandri, concepte onto-poetice cu totul relative. Aceasta pentru că poetul are mai mereu gustul spectacolului, atins cenării, al revelației scripturale văzută ca artificiu. Chiar peisajul ce pare a avea în cel mai înalt grad sugestia verosimilului este, în fond, „construit”, așezat în rama unei viziuni, cu alte cuvinte literaturizat. Viața pare simulată, trăirea se traduce mai curând prin reducere la scara miniaturalului metaforic.

Compozițional, poezia e structurată pe o alternanță a planului real și a planului fantastic. De la datele realității empirice, poetul trece, adesea, în spațiul imaginarului, al fantasticului sugerat cu grație și retorism abia disimulat. Chiar din titlu e surprins nucleul semantic al poeziei. E vorba de configurarea lirică a anotimpului hibernal în plenitudinea sa, cu toate atributele sale definitorii: gerul, zăpada, atotputernicia albului etc. Primele două versuri, redată în propoziții scurte, eliptice, de o vigoare expresivă promptă, au darul de a capta în modul cel mai direct însemnele naturii hibernale, ale naturii cuprinse de ger, de zăpadă, de alb. Nemișcarea e nota dominantă a tabloului.

Lipsa de dinamism, reducția la static a imaginilor, transparența viziunii – sunt dominantele cadrului. Teluric și cosmic sunt realitățile generice care stau într-un paralelism relativ, oglindindu-se reciproc. Elementul termic dominant este gerul „amar, cumplit”, așadar surprins într-o fază superlativă a sa, fază redată prin verbe de tip onomatopeic („trăsnesc”, „scârțâie”), dar și prin epitete ce redau amplitudinea fenomenului natural („amar, cumplit”). Următoarele două versuri ne pun în fața unui spațiu mai amplu, în care predominante sunt imaginile vizuale, ce conferă peisajului o amprentă cromatică ireală, de tulburătoare solaritate: „În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit! / Stelele par înghețate, cerul pare oțelit, / Iar zăpada cristalină pe câmpii strălucitoare / Pare – un Ian de diamanturi ce scârțâie sub picioare”.

Alternanța static-dinamic, îngustare a viziunii-amplitudine, decupajul foarte strict al imaginilor și reliefurile lumii sub spectrul luminii și al luminescenței sunt elementele peisajului surprinse cu cea mai mare acuitate de autor. Ambianța hibernală e redată într-o suită

de imagini, detalii, metafore ce conferă anotimpului amplitudine, relief, dimensiune cosmică, sugestie a monumentalului: „Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios/ Ca înaltele coloane unui templu maiestuos, / Și pe ele se așază bolta cerului senină, / Unde luna își aprinde farul tainic de lumină. // O! tablou măreț, fantastic!... Mii de stele argintii/ În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii. / Munții sunt a lui altare, codrii – organe sonoare/ Unde crivățul pătrunde, scoțând note-ngrozitoare”.

Configurarea naturii ca „templu”, structurarea peisajului în forme apolinice nu sunt altceva decât modalități de „îmblânzire” a naturii, de domolire a stihialului, sau, în fond, de artificializare, prin convenție poetică a universului surprins într-o ipostază a sa particulară. Semnele de punctuație, propozițiile exclamative, punctele de suspensie, ca și tonalitatea retorică au rolul de a traduce în vers extazul eului liric în fața spectacolului grandios al naturii hibernale. La o astfel de atitudine extatică în fața realului contribuie și abundența referințelor și a elementelor ce redau strălucirea naturii surprinsă de îngheț („cerul pare oțelit”, „zăpada cristalină”, „mii de stele argintii”). Se vedește și în acest mod predilecția pentru pietre și metale prețioase, pentru luminescența cadrului.

Impresia dominantă a tabloului liric e statică. Nemișcarea, lipsa de dinamism, neclintirea elementelor conferă pastelului, în primele trei strofe, un contur apolinic, accentuându-se totodată impresia de vrajă, de mister atotputernic, de înfiorare afectivă abia reținută a poetului înaintea unei lumi de nepământească frumusețe.

Ultima strofă aduce o notă de dinamism în ansamblul poeziei, sugestia mișcării creând o imagine decupată cu minuție a detaliului („Totul e în neclintire, fără viață, fără glas; / Niciun zbor în atmosferă, pe zăpadă – niciun pas; / Dar ce văd?... în raza lunii o fantasmă se arată... / E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată”).

Din unghiul versificației, poezia *Miezul iernii* este scrisă în versuri de 15 – 16 silabe, în ritm trohaic și rime împerecheate, o astfel de structură prozodică concurând la accentuarea tonalității esențiale a pastelului, în care, cum precizează Călinescu, „tehnica picturală predomină”.

Pastelul *Miezul iernii* ilustrează concepția lui Alecsandri despre redarea naturii în cadrele eufemizante ale versului. Canonul liric, tiparul încadrează colțul de natură, redându-i o dimensiune ascunsă,

artisticitatea, revelația estetică.

Vasile Alecsandri – prozator

Cel mai important scriitor român din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Vasile Alecsandri a reușit, într-o carieră literară ce se întinde de-a lungul a peste patru decenii, să împlinească cu succes programul revistei „Dacia literară”, impunându-se în multiple domenii de creație: poezie, dramaturgie, publicistică, proză etc.

G. Călinescu consideră că „partea cea mai durabilă” a operei lui Vasile Alecsandri este proza, remarcabilă înainte de toate prin acuitatea observației epice, simțul înscenării și rigoarea compoziției, verva narațiunii. Proza lui Alecsandri numără câteva încercări romantice, între care nuvela *Buchetiera de la Florența* este cea mai reprezentativă, precum și unele texte ulterioare care evocă aceeași atmosferă (*Mărgărita*, fragmentul de roman *Dridri*), portrete și evocări ale unor scriitori (*Alec Russo*, *Lamartine*), scrieri cu caracter memorialistic (*O călătorie în Africa*, *Balta Albă*), opere cu caracter satiric (*Istoria unui galbân și a unei parale*).

Toate aceste creații ilustrează, în aceeași măsură, genul memorialistic și cel epistolar, jurnalul de călătorie sau fiziologia literară. Indiferent de specia și tipologia în care se modulează, proza lui Alecsandri e scrisă într-un ritm alert și într-un stil spiritual, cu o imaginație epică ce este consolidată prin scene foarte vii, unele dialogate, cu un caracter dramatic foarte accentuat.

În prozele de imaginație, nu partea epică, de senzațional ieftin sau romanțios rețin atenția cititorului, ci, mai degrabă, pictura mediilor, recrearea unei ambianțe specifice, redarea culorii de epocă, într-un desen sobru, cu contururi nete. Cu atât mai mult, relatările de călătorie, rememorările ori însemnările cu caracter autobiografic se impun prin varietatea descrierilor, prin portretizări subtile, prin reproducerea unor dialoguri foarte savuroase, prin istorisiri ale unor peripeții, în scene marcate de pitoresc.

Alecsandri nu are, cum s-a observat, de altfel, capacitate de invenție prea diversificată, astfel explicându-se și predilecția scriitorului pentru jurnale de călătorie, pentru memorialistică în general.

Pe de altă parte, exegeții prozei lui Alecsandri au remarcat faptul că autorului îi lipsește sentimentul real al geografiei, evocarea romantică de dimensiuni ample, ochiul său fiind, mai degrabă, al unui

desenator pasionat de detalii inedite, al unui reporter avid de fapte și întâmplări, de *eveniment*, un reporter ce surprinde elementul exotic fără a-l transfigura, în nuditatea sa concretă. Călătoriile lui Alecsandri urmează spiritul călătoriilor lui Alexandre Dumas. Călătorul are, pe de altă parte, o predispoziție statornică de a nota pitorescul, grotescul sau policromia peisajelor ori a întâmplărilor, fără a dezechilibra coerența de ansamblu a tabloului.

În nuvelele de culoare și de tonalitate romantică se simte lipsa forței de invenție, autorul recurgând la unele întâmplări trăite de el însuși, la accentul memorialist, la autobiografie. *Buchetiera de la Florența*, apărută în revista „Dacia literară” în anul 1840 e o nuvelă romantică, cu tonuri gotice, cu întâmplări tenebroase, fără o prea marcată importanță a conținutului: un pictor se îndrăgostește de o actriță păzită de un bărbat foarte gelos, Barbarissimo, este întâi înjunghiat, însă în final reușește să fugă cu iubita lui.

Fără îndoială că istoria e senzațională, însă Alecsandri nu urmărește exercitarea prin intrigă a atenției, și îngroașă cu tușe caricaturale liniile de caracter ale tenebrosului italian, lăsându-ne, totodată, o grațioasă gravură de epocă. Iată interiorul unei catedrale: „Biserica era luminată de vreo câteva candelă ascunse pe după coloane, încât razele lor arunca o lumină slabă ca glasul cel de pe urmă al unui om, moale și misterioasă ca sfintele taine ce se serba înaintea vecinului părinte. Un popor întreg sta îngenuș în fața altarului și cufundat în dulcea mângâiere a rugăciunii, glasul răsunător și plin de melodie al organelor zbura prin norii de tămâie ce se ridica în văzduh, și suia ca o harpă cerească ce părea că cheamă sufletele la pocăință”.

Istoria unui galbân și a unei parale, pare a fi avut ca punct de plecare o compoziție epică de sursă germană, publicată în „Mozaicul” lui C. Lecca. Galbenul trecut din mână în mână, ce a străbătut medii sociale de o mare diversitate, povestește paralei întâmplările sale, desfășurând o galerie de tipuri și caractere, de la bonjuristul cu frac și până la lăiețul despuat. Dialogurile sunt pline de vervă, spumoase adesea, cu sugestia temperamentelor și cu un fundal abia desenat epic („— *Galbânul*: Dar mă mir de stăpânul meu, cum de a uitat cine sunt eu, și m-a pus la un loc cu o biată para ca tine, ce nu faci acum nici trii bani, atât ești de ștearsă și de ticăloasă!

— *Paraua*: Râde dracul de porumbele negre!... Dar nu te vezi, ciuntitule, cât ești de ros de chila zarafilor? Nu te vezi că ai ajuns în trei

colțuri, că ai căzut și ai slăbit ca un irmilic de cei noi?... Ți-ai pierdut toți dinții, sărmane și vrei să mai muști și pe alții”). Procedeu valorificat estetic de Alecsandri este aici înscenarea aproape dramatică, cu tablouri ce pot fi îndelung contemplate, având un aspect oarecum static.

Și în *Dridri*, roman neterminat, ceea ce impune cititorului este evocarea de epocă. Alecsandri, ca și Balzac în literatura franceză, inventariază mobilierul, descrie interioare, reconstituie detalii de vestimentație, făcând, chiar, un elogiu al exoticii și feericului de interior: „Camera persiană era îmbrăcată pe pereți cu stofă citarie de Brusa și pe parchet cu un covor de Smirna, care producea sub picioare efectul unui gazon molatic. În unghiurile lui se rotunziau patru divanuri acoperite cu șaluri în dungi de diferite colori. O lampă de argint de formă înăurească se colora din mijlocul tavanului și răspândea o lumină misterioasă în acel cuib de visuri orientale”.

În antiteză cu acest gust al interioarelor somptuoase, Alecsandri evocă și cadre ale vieții țăranilor, ale meșteșugarilor ori chiar ale hoților, cu o peniță ce transcrie pitorescul unor detalii și întâmplări senzaționale.

Mărgărita, nuvela cu sugestive elemente ale unui posibil portret al artistului în tinerețe, adică „în acea epocă frumoasă unde iluziile, ca un cârd de păsări primăveroase, zboară în calea omului și-l îngână cu melodii încântătoare”, speranțele eroului fiind atașate de ideea „de a fi unul din pionierii civilizației în patria lui”, acest fapt nemaiînsemnând, totuși, ignorarea plăcerii de a se urca din când în când „într-un cupet de noiagiu”, pentru „a se duce întins la Napoli sau aiure”.

La castelul doamnei Dorian și al fiicei sale, Mărgărita, femeii având amândouă „tipul distins al adevăratei aristocrații”, Alexis cucerește fără dificultate simpatia celor ce-i ascultă „conversația fină și variată”, entuziasmul istorisirilor, incidentele din timpul voiajurilor sale îndepărtate. La moșia Mărgăritei peisajul este prezentat transfigurându-se sub influența sentimentului: „După o rătăcire prelungită prin aleile și prin desimea parcului, el căzu pe o laiță la umbra unui stejar bătrân și urcă în zadar să aline bătăile inimii sale, minutele-i păreau lungi, verdeața naturii posomorâtă, cântecul păsărilor monoton, când deodată, prin un efect magic totul se înveseli în ochii lui, căci Mărgărita intrase în grădină. Îmbrăcată într-o rochie de gază albă, tânăra femeie venea iute prin o alee năsipită și strălucea

ca o apărare cerească în umbra deasă a copacilor”.

Se știe că în fibra personalității artistice și existențiale a lui Alecsandri se află o sinteză a orientului și a occidentului, sinteză ce transpare și în tabloul pitoresc și spiritual al civilizației românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea, așa cum este figurat acesta în *Balta Albă*, în impresiile cu iz memorialist ale unui francez, ce transpune celebrul mit al „străinului” în literatura română: „căruța poștii și întâmplările neplăcute ce întâmpin pe drum și în satul de la Balta Albă, mă fac a mă întoarce iarăși la ideea mea cea dintâi, și, în urmare, mă culc cu încredințarea că mă găsesc într-o țară sălbatică. Închipuiți-vă dar ce revoluție s-a făcut în creării mei, când, a doua zi dimineată, am văzut o mulțime de calesce evropienești pline de figuri evropienești și de toalete evropienești. Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie nepricepută”.

Priveliștile de la Balta Albă au un caracter pitoresc și sunt desemnate într-un colorit foarte diversificat: „Pe marginea unei bălți late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bălci ce nu era bălci; o adunătură extraordinară, o înșiruire neregulată de corturi, de căsuți de scânduri, de vizunii, făcute de rogojine, de brașovence, de cai, de boi, de oameni care informa de departe una din priveliștile cele mai originale de pe fața pământului”.

În proza lui Vasile Alecsandri descrierile cadrului natural au un rol extrem de important și o finalitate estetică incontestabilă, ele conferind, de altfel, acestui domeniu al scriitorului, particularitatea cea mai izbitoare. Rătăcirea pe drumurile largi, în acea stare de spirit specifică unei călătorii, alcătuită din libertate deplină, din aspirația spre orizonturi nemărginite, din eliberarea de orice opreliști, provoacă autorului efuziuni de un intens lirism, neocolit de accente patetice: „Lumea întreagă atunci era a noastră! Cerul era atât de limpede și de albastru, priveliștea în toate părțile se arăta atât de veselă și măreață, toată firea ne zâmbea cu un farmec atât de dulce! Ce ne păsa nouă!... În ceasul acela nime dintre noi nu și-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron...” (*O plimbare în munți*). Alteori, cugetul scriitorului se deschide avânturilor sublime („Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decât ești”).

Se poate afirma, pe bună dreptate, că Alecsandri este întâiul nostru prozator ce deține o paletă bogată și trăsături precise în conținuturi. Pe de altă parte, scriitorul posedă instinctul viziunilor

ample, panoramate în proporții grandioase, precum în descrierea vârfului Grohotișului sau a văii Bistriței, în *o plimbare în munți*.

În același timp, în descrierea misterului nocturn, al farmecului înserării, al magiei ce cuprinde lumea odată cu estomparea treptată a luminii scriitorul vădește un suflet ce surprinde cu acuitate îmbinarea de realitate și fabulos, dar și muzicalitatea înfiorată, tainică a lumii: „Nu voi uita cât oi trăi acea plimbare fantastică. Prin întunericul codrului toate lucrurile lua o privire spărioasă sub razele luminii fanarului: iar mai ales umbrele noastre, prin mișcărilor lor deosebite, producea o fantasmagorie cumplită. Ori încotro ne uitam, părea că se ridica înaintea noastră tot urieși; mii de arătări trecea iute aproape de noi, fugea de se ascundea în fundul codrului și apoi iar se perea în văzduh. Freamătul frunzelor avea un suflet misterios care da fiori și mă făcea să-mi închipuiesc că auzeam șoaapte jalnice din altă lume”.

Evident, Alecsandri are, alături de aceste imersiuni în lumea fantastică a nocturnului, și unele narațiuni marcate de umor și de ironie, semn al lucidității și al ludicului, al raționalității ce și-a pus amprenta asupra spiritului scriitorului. Astfel, după evocarea acelui peisaj încărcat de magia tenebrelor, Alecsandri adaugă, nu fără maliție: „Se vede că foamea are multă înrâurire asupra închipuirii; sfătuiesc dar pe poeții noștri să facă dietă douăzeci și patru de ceasuri, când or vrea să se apuce de vreo compunere”. Alteori, scriitorul recurge la calambururi, la jocuri de cuvinte; astfel, în timpul plimbării prin munți, o turmă de boi „voia numaidecât să ne arunce cu coarnele în Bistrița, sub cuvânt că boii trebuie să aibă pasul asupra boierilor și feciorilor de boieri, fiindcă ei au fost feciori de boi ieri și că astăzi sunt boi întregi”.

Alecsandri nu ignoră niciun aspect al naturii, fiind extrem de sensibil la farmece și la pitorescul cadrului, ochiul lui știind să fixeze forme, reliefuri, accente văzute uneori pentru prima oară. Privind panorama Bistriței de pe vârful grohotișului, scriitorul realizează o descriere în care detaliul nuanțat, de o delicatețe extremă, și ansamblul grandios se contopesc armonios: „Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pâcla era deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriței ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea, din minut în minut mai lată și mai limpede; și deodată, când soarele s-a ivit pe cer, umplând toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriței au steclit ca o panoramă cu

râul său rapide pe care se cobora vreo câteva plute, cu munți înalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costișe ca niște jucării”.

Dar pentru că această expresivă descriere, ce desemnează negura răsăritului, surprinzând lumea în momentul ei auroral nu i se pare suficient de plastică scriitorului, acesta atașează cadrului evocat și comentariul său exclamativ, entuziast, notat în tonalitate retorică, de un patetism cu totul romantic: „Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată priveliște! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vreo două duzini de A! și de O! carele s-au ridicat spre cenuri ca niște imne de laudă”.

Atunci când ajunge în fața Ceahlăului, descrierea ia, pentru un moment, o formă retorică, folosindu-se comparația nobilă, precum în fragmentul în care autorul se evocă pe sine, împreună cu tovarășii săi, „șovăind pe la guri de prăpăstii adânci, ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului”, sau mânuind cu abilitate alegoria, ca în pasajul în care Ceahlăul îi apare ochiului impresionat de sublimul naturii ca un „urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să primească apusul soarelui”. De asemenea, atunci când contemplă vârful Panaghiti, în momentul în care profilul acestuia se desface din umbră, unul dintre eroi pare să recunoască „oarecare asemănare între el și întreaga lege creștinească care au ieșit din întunecimea păgânismului plină de lumina adevărului...”

Călătoria în Spania și Africa pe care Alecsandri o efectuează în anul 1853 este un pretext pentru exercitarea talentului vizual al autorului. Lumina puternică a sudului, formele apolinice scăldate în razele soarelui, fac să apară pe paleta peisagistului culori foarte vii, mișcări dinamice și, totodată, note de profunzime. Stânca Gibraltarului i se înfățișează, de pildă, scriitorului „încinsă cu un brâu de nori trandafirii în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al ceriului și poalele sale în albastrimea valurilor (*Călătorii*).

În fața priveliștii Tangerului, scriitorul configurează un tablou panoramic, cu alternanța suprafețelor albe ale locuințelor și a celor închise la culoare ale caselor consulare, surprinzând cu acuitate detaliile peisajului, prin tușe cromatice de o extremă rapiditate și mobilitate: „Albeața pereților și lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin câțiva copaci, prin coloritul minaretelor și locuințelor consulilor

Europei văpsite în galben, vânăt, pembe și verde”.

În drum spre Tetuan, Alecsandri admiră „verdeața codrilor, zidurile albe ale Tetuanului, stâncile roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui”. Atunci când nu notează culoarea caracteristică, scriitorul reține efecte de lumină, „jocul luminii focului pe frunzele copacilor și pe figurele păzitorilor noștri” sau grupuri pitorești de contrabandiști, fizionomii patibulare la „lumina unei lampe care răspândește mai mult fum decât raze”, spectacol „de multă originalitate pentru un pictor”.

Se poate spune că această operă literară, *Călătorie în Africa*, nu este un simplu jurnal, ci e structurată pe un sistem narativ organizat pe principiul *Decameronului*. În orașe, scriitorul fixează, în culori foarte vii, pregnante, arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor, din care se desprind scene ale unui pitoresc barbar.

Astfel, în piața Tangerului, scriitorul observă „două rânduri de dughene, adică de vizunii strâmte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec în mână. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate; fizionomiile lor păstrează o nemișcare absolută, cât nu trece nimic pe lângă dânșii, dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga: agiargel, agiargel. Setea câștigului înreie acele mașini acoperite cu pete zvântate la soare și le insuflă niște mișcări atât de deșănțate, niște gesticulări atât de hrăpitoare, încât îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi”.

Tabloul nu se încheie aici, pentru că, mai târziu, este redată mulțimea indigenilor certându-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, șantunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care cântă la instrumente tradiționale și exotice. Totul se desfășoară sub soarele fierbinte al Africii, într-o galerie confuză de chipuri și de voci, plină de viață, dinamism și picturalitate policromă.

Astfel de pagini seamănă cu acelea în care Flaubert caută să reconstituie viața vechii Cartagine. Dintr-un astfel de spațiu exotic, de un pitoresc extrem, extrage Alecsandri descrierea întrecerii pe cai a arabilor, în pasaje în care autorul, cu o frază bogată în general în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, utilizând numai

verbe, tocmai cu scopul de a intensifica dinamismul scenei: „Arabii învăluți în burnuzuri albe de lână sunt împărțiți în două cete care se izbesc una în contra alteia, în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu șuşanele lungi, trag, se depărtează, încărcând din nou armele lor, fără a se opri, apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învârtesc șuşanele pe deasupra capului scoțând din gât chiote furioase și dau foc printre urechile cailor; alții, simulând o goană din partea dușmanilor, se culcă pe coada armăsarilor și, așa, plecați, împușcă în urma lor; alții, mai dibaci, aruncă armele lor înainte, ca niște djeriduri și, aninându-se cu mâna stângă de coamă, se pleacă până la pământ de le culeg de jos...”. Descrierea scenei, atât de plastică, e însoțită apoi de comentariul scriitorului, care se simte obligat de a-și traduce sentimentul, de a-și explica emoțiile, de a da un contur raționalizant trăirii.

Atunci când, în timpul călătoriilor sale, prin care își face apariția în literatura română simțul exotismului, Alecsandri își întoarce privirea de la ceea ce este specific locului, pentru a se orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său este la fel de disponibil, la fel de atent la nuanțele înfățișărilor lumii.

Se pot găsi, în paginile călătoriilor lui Alecsandri, viziuni ale apusului de soare, cu revelarea ultimelor raze, pe unde „ca niște săgeți de aur, cu umbrele luptându-se cu lumina și ridicându-se pe poalele dealurilor”, cărora le urmează, precum într-o descriere a lui Chateaubriand, redarea stării morale provocate de contemplarea peisajului: „Era acum ceasul tainic când toată natura se pregătește pentru odihna nopții, ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melanholie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu”.

Alteori sunt descrise nopțile cu stele căzătoare care „păreau că lunecă ca niște mari brilianturi din vârful Pirineilor”. Călătorul e dus de diligența rapidă, cu „fanarele trăsurii aruncând înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcând în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dâșii ca niște balauri negri”.

Amiaza africană este descrisă cu un simț foarte just al proporției și al culorii, în observații obiectivate: „Plantele își beau umbra și materia întreagă înoată, într-un ocean de lumină înflăcărată”. Nu lipsește, din această reușită estetică cu caracter generic nici răsăritul lunii, descris de autor printr-un ansamblu de procedee din recuzita

romantică (metafore și comparații intense, cultul antitezei etc.): „Palida făclie a umbrelor se ridică în orizont cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curții sale de dame elegante”. O senzație termică introduce oarecare viață în tabloul marcat, într-un anumit sens, de convenționalitate: „O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de plăcere, făcând a crede că pe lângă noi fâlfâie aripile nevăzute ale geniilor de noapte”.

Vasile Alecsandri insistă asupra întruchipărilor și formelor fantastice pe care natura le primește adesea. Cuvinte precum „fantastic”, „fantasmă” revin cu o frecvență obsedantă în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca „fantasme din altă lume”.

În timpul călătoriei cu diligența „tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic”. Autorul are impresia că se găsește în „împărăția fantomelor”. Această translație în plan fantastic a unor aspecte ale realului dovedește din plin că simțul de observație pe care Alecsandri îl cultivă cu ardoare se împletește cu impulsul transfigurativ, cu fantezia creatoare.

Prozatorul privește societatea timpului său cu sarcasm și ironie, observând contrastul dintre aparență și esență pe care îl oferă spectacolul acestei lumi, cu centrul orașului Iași luxos și înconjurat de țigani în zdrențe. Pe de altă parte, scriitorul e exasperat de deznaționalizarea orașului.

Atunci când nu e solicitat de indignare ori de sarcasm, Alecsandri își vedește calitățile de colorist robust; își regăsește umorul și verva epică, atunci când găsește principala trăsătură caracteristică a Iașilor în... tină: „Ieșanul este o ființă amfibie, care trăiește jumătate din viața lui pe uscat și care înoată în tină cealaltă jumătate. Viață plăcută și vrednică de dorit. Noi o recomandăm tuturor iubitorilor de trai molatic”.

Pe de altă parte, observatorul social necruțător care e Alecsandri își manifestă simpatia pentru o singură clasă, pentru țărâtime, clasă socială care este elogiată pentru că nu și-a părăsit portul, obiceiurile și tradițiile, limba și datinile, „deși tristețile întâmplări ce au trecut peste țară au apăsât mai mult asupra lor”.

În proza *Borsec*, din 1845, umorul prozatorului fusese stârnit mai ales de jocul de marionete al pacienților, adunați într-o procesiune lentă, constrânși de boală să ingurgiteze licoarea infectă și vindecătoare. Ambianța favorabilă povestirilor pline de fantezie este

sugerată de o secvență unde ni se spune că, iarna, pe lângă plăcerile balurilor, plimbărilor cu sania, concertelor și teatrelor, există și desfătarea încercată în fața priveliștii focului din sobe: „Dulci sunt minutele în care poetul culcat pe un jâlț, dinaintea unui jăratric bogat, își simte trupul pătruns de o plăcută căldură, în vreme ce închipuirea lui plutește în visuri misterioase și dă viață întâmplărilor trecute”.

Se mai poate reține ideea că atracția pentru peisajul mediteranean, plăcerea varietății peisajului, gustul înscenării unor decoruri exotice somptuoase, buna dispoziție a unui spirit eminentamente contemplativ și epicureic sunt ideile și intențiile artistice care întrețin notațiile lui Alecsandri din Africa, din Tanger, dar și cele din sudul Franței sau Gibraltar, oferindu-ne încă o mărturie despre temperamentul solar al scriitorului.

Se poate aprecia că Alecsandri și-a găsit climatul optim, ideal, electiv, în spațiul mediteranean. Ca și înainte, propensiunea spre fantastic, spre reverie, spre evaziunea în imaginar este urmată de observația obiectivă, de notația faptului concret: „De ar putea cineva să stenografieze toate gândurile care trec prin mintea omului într-o noapte frumoasă de călătorie ar produce volume întregi de idei înalte și de prostii”.

Alecsandri a fost un contemplator al peisajului și al fapturii umane, atent la detaliul fizionomic și vestimentar, la particularitățile moravurilor și locurilor exotice, la aspectele arhitecturale dar și la sugestivitatea caracterelor întâlnite în călătoriile sale.

Vasile Alecsandri și problemele limbii române literare

În *Prefața la Operele complete*, apărute în anul 1876 la București, Vasile Alecsandri exprimă câteva idei remarcabile cu privire la limbă: „Limba este tezaurul cel mai prețios pe care îl moștenesc copiii de la părinți, depozitul cel mai sacru lăsat de generațiile trecute și care merită păstrat cu sfințenie de generațiile care-l primesc. Ea este cartea de noblețe, testimoniul de naționalitate al unui neam (...)”.

Vasile Alecsandri a fost unul dintre scriitorii reprezentativi ai secolului al XIX-lea, care, prin intermediul unor articole teoretice, dar și prin intermediul propriilor sale creații literare, a contribuit decisiv la dezvoltarea limbii române literare, militând pentru păstrarea armoniei și expresivității acesteia și luând atitudine critică față de orice formă de pedantism lingvistic.

În revista „România literară”, Alecsandri a publicat mai multe

articole privitoare la ortografie (*Autodafe al lui „u” scurt, Iarăși răposatul „u” scurt*), declarându-se totodată împotriva proliferării sufixului – *ciune*, propus de Aron Pumnul. În alte articole, Alecsandri a criticat latinismul, aici ironia și sarcasmul îmbinându-se cu argumentarea istorică, logică și lingvistică. Ilustrative sunt, în această ordine de idei, articolele *Un model de stil epistolar în limba română* și *Dicționar grotesc*.

Activitatea filologică a lui Vasile Alecsandri s-a manifestat în trei direcții: ortografie, vocabular, gramatică. Din punct de vedere ortografic, deși a făcut unele concesii etimologismului, Alecsandri a pledat pentru principiul fonetic, așa cum reiese și din scrisorile adresate lui Iacob Negruzzi: „Ortografia trebuie să fie un mecanism inteligent pentru scrierea unei limbi, iar nu o știință adâncă, încălțită, nesuferită, ce absoarbe o bună parte din capitalul inteligenței și întârzie studiile serioase și folositoare”.

În privința vocabularului, Alecsandri s-a făcut remarcant printr-un deosebit simț lingvistic. Astfel, referindu-se la dicționarul lui Laurian și Massim, Alecsandri a criticat, cu argumente și sarcasm, latinismul și etimologismul exagerat până la caricatură al acestora. De exemplu, cuvinte precum *onoare*, *animă*, *belețe*, *vergură* au fost eliminate din limbă, așa cum preconizase poetul.

De asemenea, Alecsandri a fost de acord cu asimilarea neologismelor savante din diferite limbi romanice, mai ales din limba franceză, considerată mai apropiată de spiritul limbii române.

Cu toate acestea, poetul respinge latinismele forțate sau neologismele improprii, create prin derivație în spațiul limbii române. În articolul *Un model de stil epistolar în limba nouă* este condamnat „balmușul literar”, împeștrițat cu forme lexicale de tipul *infelicitate*, *considerăciune*, *serviciune* etc.

Pe de altă parte, în articolul *o bazaconie lingvistică* este respinsă, în mod ironic, o construcție lexicală bizară a lui Nifon Bălășescu. În domeniul gramaticii, Vasile Alecsandri publică la Paris, în anul 1863, o lucrare cu caracter practic și normativ, *Grammaire de la langue roumaine*, destinată străinilor care doreau să învețe limba română.

Această gramatică cuprinde un „vocabular” și „dialoguri”, în care se oferă sugestii cu privire la utilizarea corectă a cuvintelor. Aici, poetul se dovedește a fi împotriva abuzului de termeni lexicali străini și recomandă ca, în paralel cu neologismele, scriitorii să utilizeze și

cuvinte populare și regionale.

Astfel, alături de unele neologisme ca *auroră*, *a invita*, *a ordona*, *a promite* sunt indicate și cuvintele sinonime mai vechi, *faptul zilei*, *horbăte*, *cordele*, *a pofti*, *a porunci*, *a făgădui*.

Principala caracteristică a lucrării de gramatică a lui Alecsandri constă în valorificarea formelor de vorbire populară, cărora autorul a încercat să le confere un caracter literar. Cu tot meritul său de a asigura un anumit echilibru între tradiție și inovație, totuși, în *Gramatica* sa, Alecsandri s-a manifestat mai degrabă ca un „tip ideal de diletant”, cum observa Garabet Ibrăileanu.

Mult mai apăsătoare, cu consecințe benefice, a fost influența lui Alecsandri asupra dezvoltării limbii române literare în chiar practica scrisului artistic. Adept al ideilor curentului istoric și popular, Alecsandri a recurs cu predilecție la vocabularul de factură populară, fie în elemente populare propriu-zise, fie în sintagme lexicale.

Sub influența literaturii franceze și a celei italiene, Alecsandri a aderat la romantism, astfel explicându-se profunda sa înțelegere pentru literatura populară. Influența populară se concretizează atât în atmosfera și tonalitatea operei, cât și în domeniul prozodiei sau în ceea ce privește abundența formelor diminutive.

Poetul nu s-a limitat, însă, la imitarea liricii populare, elementele folclorice armonizându-se cu numeroasele ecouri livrești (Petrarca, Lamartine etc.). Pe de altă parte, opera dramatică a lui Alecsandri dezvăluie mult mai accentuate elemente realiste. Și în piesele sale de teatru, scriitorul a continuat activitatea sa de cultivare a limbii frumoase și expresive.

Criticând latinismul, excesele puriste sau italianismul, Alecsandri și-a propus să impună în literatură limba populară ca exprimare bogată și nuanțată, în valențe cu totul noi. Într-un articol cu caracter polemic, Alecsandri arăta: „Am încercat să biciuiesc ridicolele iar nu principiile; am încercat a stigmatiza nu pe oamenii ce au convingeri, dar pe șarlatanii care fac din cele mai mari principii o materie de speculație”.

Meritul principal al lui Alecsandri este dat de valorificarea conștientă a unui material lexical selectat din vorbirea de aspect popular, chiar dacă uneori sunt prezenți și unii termeni prețioși sau livrești în exces, încadrați în fraze retorice, de un patos declamativ.

Elementele arhaice au rolul de a asigura culoarea locală și de

acorda o notă de pregnantă sugestivitate textului literar. Opera literară a lui Alecsandri reprezintă tabloul autentic, veridic, al unui moment important în evoluția limbii române literare, când exprimarea se caracteriza prin siguranță a frazării, nuanțare a formulărilor, armonie și noutate lexicală.

Referindu-se la ortografie, Alecsandri se pronunță pentru o simplificare a acesteia: „Înainte de toate sunt de părere a se adopta o ortografie pe care să o poată învăța și deprinde lesne atât românii, cât și străinii. Aș dori ceva care să se fixeze în minte *a prima vista*, pentru a evita astfel elevilor o pierdere de timp prețios (...). Ortografia trebuie să fie un mecanism inteligent pentru scrierea unei limbi, iar nu o știință adâncă, încâlcită, nesuferită, ce absoarbe o bună parte din capitalul inteligenței și întârzie studiile serioase și folositoare”.

În articolele sale teoretice, dar și prin practica scrisului, Alecsandri a imprimat o direcție limpede limbajului poetic modern, prefigurând lirica eminesciană. D. Popovici circumscrie astfel creația lui Alecsandri: „Sensul activității literare a lui Alecsandri înseamnă cea mai patetică luptă dintre local și universal, pe care o cunoaște literatura românească”.

CAPITOLUL XII

PROZA PAȘOPTISTĂ

COSTACHE NEGRUZZI

Născut în 1808, în comuna Trifeștii Vechi, jud. Iași, mort la 24 august 1868, la Iași. Începuturile sale literare cuprind traduceri din franceză și limba greacă. Negruzzi sprijină apariția gazetei „Albina românească”, a lui Asachi și participă activ la viața cultural-artistică a vremii. Colaborează la „Gazeta Teatrului” din București, corespundează cu Heliade-Rădulescu, e membru al Societății Filarmonice. În 1840 publică capodopera sa, nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu*, în „Dacia literară”. E unul dintre animatorii revistei „Propășirea” (1844). În 1840 e director, împreună cu Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu al Teatrului național din Iași, iar în 1853 tipărește revista „Săptămâna”.

Primul său volum publicat e *Păcatele tinerețelor*, în 1857.

Negruzzi e primul prozator român complet și complex, de o deosebită disponibilitate tematică și stilistică, cu o viziune totalizantă asupra posibilităților epicului. Scriitorul este un precursor și un model nu doar în ceea ce privește nuvelistica, dar și în privința eseului, a

prozei epistoliere sau a memorialisticii. În domeniul prozei, Negruzzi publică, în 1837, nuvela *Zoe*, cu subtitlul *o alergare de cai*. Această operă ilustrează o capacitate de expresie predominant romantică, preferința pentru conflictele melodramatice, generate de pasiunile extreme ale unor personaje antagonice. În această nuvelă sunt foarte relevante schimbările frecvente de planuri narative și accentele ironice, mai ales din finalul operei, prin care prozatorul își relativizează propriul demers narativ.

În ciclul epic *Negru pe alb* (*Scrisori de la un prieten*) din volumul *Păcatele tinerețelor* (1857), Negruzzi prefigurează literatura eseistică a lui Odobescu, prin simplitatea și disponibilitatea expresivă. În același volum din 1857 se află impresii de călătorie (*Plimbare, Pelerinagiu*), anecdote (*Statistica lupilor, Istoria unei plăcinte*), biografii (*Un poet necunoscut – D. Scaviński*) sau fiziologii literare (*Fiziologia provincialului*).

Negruzzi a fost, de asemenea, interesat de alcătuirea unui repertoriu dramaturgic național, de problema creării unei limbi literare comune și unitare, pe temeiul cărților vechi, religioase sau laice, dar, în același timp a cules și cercetat literatura populară, publicând, în 1840, studiul *Cântece populare ale Moldovei*.

Costache Negruzzi a reușit să îmbine în proza sa tonalitatea romantică și locul privilegiat acordat eroilor de excepție cu folosirea documentelor istorice, cultivarea „micilor fapte adevărate” recurgând la tipizarea realistă. Ideea de material documentar, de mărturie veridică reprezintă nucleul semantic al prozei lui Negruzzi, documentul suplinind, astfel, deficiențele de invenție epică. Din acest punct de vedere, memorialistica sa este foarte ilustrativă.

Marea majoritate a textelor grupate sub titlul *Negru pe alb* pornesc de obicei de la unele foiletoane și știri din publicistica vremii. E vorba de fapte aparent banale, de oameni și întâmplări ce oferă scriitorului prilejul de a alcătui un comentariu scris cu dezinvoltură, îmbinând lirismul cu descrierea obiectivă a atmosferei, elementul dramatic cu reflecția (Ex.: *Fiziologia provincialului, Păcală și Tândală, Istoria unei plăcinte, Un protest de la 1826* etc.). Scrisorile lui Negruzzi înfățișează un peisaj divers de la reportajul memorialistic la polemica vehementă, de la discuțiile filologice la critica literară.

Boierimea e privită de Negruzzi cu un ochi critic și satiric. Scriitorul consideră că înalta societate străbate o perioadă de tranziție

rapidă, în cadrul căreia demnitatea umană e degradată, între indolența orientală și cosmopolitism, dorința de preluare grăbită a ideilor și elementelor de civilizație occidentală. În schița *Ochire retrospectivă*, de exemplu, rechizitoriul făcut boierimii se ridică la tonalități de o extremă vehemență, într-un tablou viu colorat, în care se amestecă pitorescul și satira, costumația de carnaval și caricatura foarte expresivă.

Păcatele tinerețelor ni se înfățișează ca o retrospectivă imaginară, selectată de autorul însuși, un scriitor ce are conștiința vocației sale. Ciclul *Negru pe alb* este după, E. Lovinescu: „prilej de a vorbi de orice, (...) sub o formă cât mai liberă (...), cu un aer de nepăsare, de diletantism, fugind de orice argumentație mai strânsă și de tot ce ar putea părea pedantism”.

Aceste texte sunt adevărate modele ale stilului publicistic, ce ne dezvăluie o filosofie a vieții, foarte revelatoare pentru om, cetățean dar mai ales pentru artistul C. Negruzzi.

Capodopera lui Negruzzi este nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, publicată în primul număr al revistei „Dacia literară” (1840). Subiectul e preluat din cronica lui Grigore Ureche și înfățișează o Moldovă slăbită de lupte interne și secătuită de boieri, în care autoritatea domnească era amenințată de interesele și intrigile boierilor. Chiar dacă împrumută ceva din concizia verbală, din expresivitatea aforistică a cronicarului, totuși, Negruzzi reconsideră viziunea asupra istoriei, raporturile dintre domnitor și boieri, reliefând figura personajului principal în spirit romantic.

Secvențele componente ale nuvelei au o simetrie deosebită, scriitorul reușind să distribuie efectele narrative în mod gradat. În desfășurarea acțiunii, Alexandru Lăpușneanu, personajul principal, devine elementul constitutiv al textului. Spirit complex, integrat în mentalitatea și în contextul epocii, domnitorul guvernează autoritar, chiar despot.

Autorul l-a caracterizat foarte pregnant prin cele patru replici așezate ca motto al nuvelei („Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau pe voi”, „Ai să dai seamă, Doamnă”; „Capul lui Moțoc vrem”, „Pre mulți am să popesc și eu”). Prin temă, conținut, caracterele personajelor și culoarea de epocă, *Alexandru Lăpușneanul* e o nuvelă romantică, însă prin luciditatea și veridicitatea evocării, prin obiectivitatea unor descrieri este realistă. Detașarea cu care prozatorul înfățișează evenimentele

narative se conjugă cu arta portretului, definit prin psihologia sumară și prin detalii de fizionomie.

George Călinescu observa că Alexandru Lăpușneanu „ar fi devenit o scriere celebră ca și Hamlet dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă”.

Aspectele romantice, evidente, reies din alegerea subiectului (interesul pentru trecutul națiunii și pentru personajele ieșite din comun). Din această perspectivă, Lăpușneanu e redat ca un personaj demonic, cu manifestări uneori patologice, un caz de excepție, tragic și, în același timp, monstruos. Personalitate puternic individualizată, capabilă o vreme să-și afirme în mod exclusiv voința și libertatea extremă, tiranică, Alexandru Lăpușneanu e o fire imprevizibilă și labilă, un erou alcătuit din contraste foarte vii. Narațiunea este concentrată îndeosebi în părțile introductive ale capitolelor, mai ales în capitolele al doilea și al patrulea. Pasajele narrative înglobează de multe ori și elemente de descriere (portrete, descrieri de interior, sau de natură).

Conflictul nuvelei este aproape dramaturgic, el fiind exprimat printr-o suită de scene violente, bine motivate și memorabile, atât prin tensiunea lor, cât și prin suportul psihologic bine conturat de autor. Tema nuvelei, structurată pe un scenariu istoric, e reprezentată de relația dintre pasiunile individuale și rațiunea de stat ori ordinea destinului istoric. Nuvela *Alexandru Lăpușneanu* este remarcabilă și prin îmbinarea unor elemente lexicale diverse, prin echilibrul compoziției, susținut și de regula celor trei unități, prin realismul atmosferei de epocă, dar și prin caracterul de erou excepțional al lui Lăpușneanu. La nivelul scriiturii se remarcă sobrietatea și concizia stilistică, atenția acordată detaliului relevant, înclinația autorului pentru „expresiile memorabile” dar și echilibrul și precizia frazelor. Creație remarcabilă a literaturii pașoptiste, nuvela *Alexandru Lăpușneanu* rămâne un model al genului narativ.

Contribuția lui Costache Negruzzi la dezvoltarea limbii și literaturii române

Născut în 1808 într-o familie răzășească, Costache Negruzzi poate fi considerat întemeietorul nuvelei istorice în literatura română.

În perioada maturității sale creatoare, ce poate fi fixată între 1837 și 1844, Negruzzi colaborează la principalele reviste ale epocii („Curierul de ambe sexe”, „Dacia literară”, „Foaie pentru minte, inimă și literatură”, „Propășirea”) și scrie cele mai importante opere literare din volumul *Păcatele tinereților* (adică *Amintiri din junețe, Fragmente istorice, Neghină și pălămidă, Negru pe alb*). Urmează, după *Aprodul Purice* (1837), nuvea sentimentală *Zoe*, schița cu caracter memorialistic *Plimblare*, anecdota *Rețetă*, portretul *Un poet necunoscut*, schița *Calipso*, povestirea parodică *Pentru ce țiganii nu sunt români*, povestirea *Au mai pățit-o și alții*, precum și câteva poezii.

Un moment crucial în evoluția scriitorului îl reprezintă anul 1840, când publică nuvela sentimentală *o alergare de cai*, nuvela istorică *Alexandru Lăpușeanu* și schița *Fiziologia provincialului din Iași*. Se poate aprecia că Negruzzi adevărează temperamentul său clasic unor tendințe și impulsuri estetice romantice, valorificând, cu egală îndreptățire și cu egal efect literar, rațiunea și fantezia, satira și autoironia, sensibilitatea și observația directă. De aici rezultă și capacitatea scriitorului de a scruta conștiințe, de a observa caractere și de a sonda psihologiile oamenilor, dar și lirismul reținut, înlocuirea notației subiective prin impersonalitatea unor asociații de ordin erudit.

Din folclor, descoperit prin intermediul romantismului, Negruzzi reține mai cu seamă observația morală, cristalizată în tâlcul paremiologic (*Păcală și Tândală*), cu o jovialitate rabelaisiană, ce va fi continuată mai apoi de Anton Pann și de Creangă. Mai târziu, între 1844 și 1857, activitatea literară a lui Negruzzi devine sporadică, ea reducându-se la câteva scrisori și încercări dramatice fără prea multe elemente originale, această activitate putând fi considerată încheiată odată cu apariția, în 1857, a volumului *Păcatele tinereților*.

Printr-o mare parte a operei sale, mai ales prin proza sa, Costache Negruzzi este nu doar un creator autentic, dar și un inovator, un clasic al epocii romantice, comparabil, poate, în literatura franceză, cu Prosper Mérimée. Negruzzi e, înainte de toate, un prozator ce nu se mărginește, precum mulți dintre scriitorii contemporani lui, la anecdotă și la memorii, creând opere literare de o mare varietate tipologică și stilistică.

Se știe că înaintea lui Negruzzi s-a scris o proză de interes istoriografic, omiletic sau hagiografic, legende istorice (Neculce),

scurte povestiri (Iordache Golescu) sau un foarte interesant memorial de călătorie (*Însemnare a călătoriei mele* de Dinicu Golescu). Fără îndoială că Negruzzi va valorifica exemplul și experiența înaintașilor săi, dar, și sub influența literaturii europene a epocii, va căuta să găsească și alte modalități literare, încă neîncercate la noi.

Costache Negruzzi se plasează în rândul primilor scriitori romantici de la noi. Natură cumpătată, discretă, stăpân pe o disciplină interioară foarte severă, ce îi cenzurează confesiunile prea abundente și care, în locul exprimării patetice a propriilor stări afective, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită de instinctul său ironic, Negruzzi trăiește mai mult în afară decât în propriul sine, observând cu o rară acuitate natura și omul în manifestările lor cele mai contradictorii ori mai nuanțate.

În acest fel, predispozițiile sale spre cumpănire a expresiei, spre echilibru și coerență compozițională îl fac să introducă și o notă de jovialitate, de umor, acolo unde romanticii s-ar fi complăcut în atitudini elegiace ori în tonalități retoric-pesimiste: „Am petrecut mulți ani la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici precum și acolo am văzut de aproape oamenii și lucrurile”. Obiectul descrierilor scriitorului este, cu precădere spațiul experienței sale directe, după cum metaoda sa este aceea a unui memorialist, a unui scriitor ce nu încetează să-și sondeze propriile străfunduri lăuntrice, să transcrie gesturi și întâmplări ale trecutului, într-o scriitură febrilă uneori, rece alteori, de o rară expresivitate întotdeauna.

Prima nuvelă, *Zoe*, apărută în „Curierul de ambe sexe” cu subtitlul *Noutate istorică*, în noiembrie 1837, îmbină observația și analiza de esență clasică a pasiunilor și temperamentelor cu o intrigă senzațională. Nuvela e construită pe un contrast izbitor între angelitatea sau demonismul eroilor, trăsătură tipic romantică, ca și mixtura socială ori exaltarea limbajului patetic al sentimentelor foarte vii.

În *Păcatele tinereților*, nuvela *Zoe* e datată 1829 și așezată în ciclul *Amintiri din junețe*. Nuvela a avut un oarecare ecou, căci Ion latina publică în 1847 drama în trei acte *Zoe*, cu o lungă dedicație către aga Constantin Negruzzi.

O alergare de cai, a doua nuvelă din ciclul *Amintiri din junețe*, publicată în „Dacia literară” în 1840, dar datată 1837, vedește un sensibil interes pentru arta compoziției, dar și în adaptarea tehnicii

dramatice, procedeele scenice la domeniul prozei. Astfel, de la tonul melancolic și patetic, scriitorul trece foarte rapid la satiră și umor. Acțiunea este plasată pe hipodromul din Chișinău, în anul 1833, spațiu descris cu minuțiozitate și cu o preferință vădită pentru culoarea locală.

Au mai pățit-o și alții, a treia nuvelă din *Amintiri din junețe*, publicată în „Curierul de ambe sexe” (1839), debutează cu o descriere a contrastelor pe care le înfățișea Iașul, „îmbrăcat jumătate cu frac și jumătate cu șalvari roșii”. Această descriere are rolul de a servi drept introducere a istoriei postelnicului Andronache Zimbolici.

Subiectul nuvelei amintește de vechea nuvelă italiană, cu peripeții și aventuri galante, cu tentă moralizatoare, dar amintește deopotrivă și de comedia clasică. Zimbolici, flăcău tomnatic s-a căsătorit cu o fată inocentă, Agapița, care, după părerea lui Zimbolici, nu vrea să ajungă nici dansatoare, nici scriitoare, nici cântăreață, ci doar cultivă flori și citește din *Emil* al lui Rousseau.

Scena finală este de un mare efect, comic și scenic deopotrivă. Vrând să probeze inocența Agapiței, Zimbolici își conduce oaspeții în fața iatacului acesteia și, dând la o parte o perdea, își arată soția în brațele unui tânăr, care în cele din urmă fuge pe fereastră. Andronache se consolează, în finalul nuvelei, cu vorbele, memorabile, ce dau chiar titlul creației: „Au mai pățit-o și alții”.

În povestirea *Toderică*, eroul, un jucător de cărți talentat, preferă stosul și între prietenii săi se află același Andronache Zimbolici. Toderică sărăcește la cărți pe doisprezece cuconași care devin haiduci, apoi, ruinat el însuși, se retrage la o mică răzeșie unde trăiește din vânat.

După ce Mântuitorul îi blagoslovește cărțile, el revine la Iași. „Pungind” pe cei mai mari boieri, Toderică dispare o vreme din țară, dar, chinuit de remușcări, se hotărăște să se întoarcă spre a salva sufletele celor doisprezece haiduci din iad. Coborârea în infern se realizează printr-o mină de sare părăsită din Târgu Ocnei. Bătând la stos chiar pe Scaraoschi, Toderică ia sufletele fostelor lui victime și, după ce, prin alte meșteșuguri cu care fusese investit de Mântuitor, ține mai mult de o sută cincizeci de ani moartea în frâu, intră cu ele în rai.

Nuvelele de tinerețe ale lui Negruzzi sunt o ilustrare a talentului său narativ, a vervei sale epice, a capacității sale de a descrie și observa

medii și caractere.

Interesantă este și evocarea primului profesor român al lui Negruzzi, ce avea un nas... antiromânesc, căci „las că era grozav de mare, dar apoi era cârligat, încât semăna mai mult a proboscidă decât a nas”.

Alteori, descrierea nu zăbovește asupra fizionomiei prestabilite, trasă în chenarul unui caracter, ci caută să reprezinte redarea expresiei fugitive, a detaliului, a nuanței caracterologice, prinsă cu acuitate psihologică, precum în proza *Cum am învățat românește*, unde mamele asistă la examenul băieților lor, și, entuziasmate de neașteptata știință a acestora, sunt descrise suspinând de duioșie: „Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor, odată frumoși poate, dar acum stinși și împrejmuți de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurându-se pe lângă zbârciturile nasului, ca pe niște uluce firești ajungeau sub buza de dedesubt, unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă”. În aceste rânduri se poate observa abilitatea de memorialist și de portretist a lui Negruzzi, capacitatea sa de a sugera caractere, ori de a surprinde oamenii în mediul lor de existență.

Ultimul ciclu al volumului *Păcatele tinereților* cuprinde, sub titlul *Negru pe alb* (*Scrisori de la un prieten*), proza memorialistică și foiletonistică scrisă de Negruzzi în tiparele genului epistolar.

Demn de interes e faptul că titlul ciclului a fost stabilit de Negruzzi într-o scrisoare către Vasile Alecsandri. Ciclul *Negru pe alb* debutează cu o scrisoare publicată în anul 1937 în „Alăuta românească” (*Scrisoarea I, Preumblare*). Temperament echilibrat, mai curând clasic și moralist decât romantic, ironist subtil, Negruzzi percepe natura exterioară aproape numai noțional și raționalist, nu prin intermediul unor percepții imediate, ci, mai curând, prin intermediul reminiscentelor livrese.

Pe de altă parte, natura nu este, pentru scriitor, un receptacol al reveriilor și al stărilor sufletești învolburate ale eroilor, cum era pentru poeții epocii. Negruzzi valorifică cu predilecție epitetul generalizant, scriind despre „bogate fânețe și mătăsoase semănături”, despre o „răcoroasă pajiște” și despre pârâul „ager”. Natura este, în fapt, privită prin prisma experienței estetice, sau e umanizată, redusă la proporțiile ființei umane, într-o descriere însoțită de comentariul ironic al autorului.

Una dintre cele mai plastice descrieri este aceea a văii Cracăului.

Scriitorul recunoaște în peisajul ce i se înfățișează înaintea ochilor un motiv artistic ce ar putea fi valorificat de penelul unui pictor: „Artisul ar zugrăvi CON AMORE acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambele malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizont...”

Și în proza lui Bălcescu poate fi regăsit un astfel de tablou de natură transfigurat de fiorul artei. Dar, spre deosebire de Bălcescu, care, îmbrățișând cu o privire reliefurile monumentale ale Ardealului, rămâne un cuget încremenit cu fervoare extatică în contemplarea sublimității peisajului, Negruzzi, cu predispozițiile sale ironice, introduce la sfârșitul descrierii citate o comparație ce readuce cititorul în lumea efemeră a oamenilor. În acest fel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului „tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea”.

Altă dată, apa Moldovei e redată „ca o cochetă care, după ce face multe cotituri, în sfârșit lângă Roman vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei”.

Cântecul privighetoarelor rătăcite în parcuri e evocat prin aceeași atitudine în care ironia se amestecă cu reminiscențe livrești: „Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cânta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde câte o privighetoare pribeagă, în alee trasă cu sfoară, sloboade niște sonuri tânjitoare și regulate, ca muzica din *Califul din Bagdad*”.

Așezând între percepția sa și natură o perspectivă culturală și artistică, Negruzzi regăsește comparația nobilă, adică acel tip de comparație menită să confere și oaspetelor prezente și actuale ceva din prestigiul lucrurilor și al evenimentelor care s-au consumat într-un trecut neprecizat, cu aură legendară.

Pe de altă parte, unele scrisori ale lui Negruzzi au un nucleu anecdotic, localizat și amplificat. Acesta este cazul subiectului *Scrisorii II (Rețetă)*, în care un tânăr din Iași, aflat în vilegiatură convoacă pe câțiva provinciali la un prânz, la care le oferă unele informații preventive despre sine: „Boieri, cucoane și cuconițe! Eu sunt de la Iași. Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii. Trăiesc din venitul unei moșioare ce am. Mă numesc B.B. Sunt holtei și n-am de gând să mă însor”.

Scrisoarea III (Vandalism) ia apărarea romanității și poporului român și denunță distrugerile, degradarea haotică a vestigiilor antice

pe teritoriul Moldovei. În *Scrisoarea IV (Un poet necunoscut)*, biografia lui Daniil Scavinschi cuprinde, alături de unele ironii la adresa fanteziilor și bizareriilor poetului, și o secretă simpatie.

Exegeții prozei lui Negruzzi au observat că descrierea omului este mai puțin aluzivă, mai directă. Mai întâi e vorba de descrierea omului fizic. Un exemplu concludent este portretul lui Daniil Scavinschi, un ins cu statura „mai mică decât mică”, cu mustăți impunătoare care „ar fi fost de fală celui dintâi husar ungur”. Se poate presupune însă că imaginea fizică a lui Scavinschi e o repercutiune a zugrăvirii caracterului său de veleitar, de literat ipohondric, un amestec grotesc și înduioșător de neuitat, produs deopotrivă al fanteziei, al ludicului grotesc și a unei observații obiectivate.

Scrisoarea V (Epurărie) conturează tiparul unui individ de o mare lașitate, ce-și justifică retractările prin sofisme. Astfel, el nu se bate în duel pentru că e preferabil să fie insultat decât răposat și „un purice viu face mai mult decât Napoleon mort”.

O adevărată capordoperă de ironie, umor și farsă este *Scrisoarea VIII (Pentru ce țiganii nu sunt români)*, cu reprezentarea figurii unui boiernaș de țară, Bogonoș, patriarhal, închistat în cercul ignoranței lui, asaltat de nenumărate prejudecăți.

Mult mai nuanțat, mai bogat în trăsături notate în mod direct e profilul boierului „ținutaș” din *Fiziologia provincialului*: „Provincialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii, înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sunt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are fața înflorită, favoriți stufoși și musteți răsucite, dar, pre lângă aceste firești podoabe natura, ca o miloasă mumă, a răspândit asupra-i și un «nu știu ce» care vorbește mai tare ochilor ispitiți decât orice altă”.

Întrebarea pe care putem să ne-o punem este aceea dacă Negruzzi este și un pictor al omului moral, cu complexitatea trăsăturilor și reacțiilor sale imprevizibile. Fără îndoială că el nu este un moralist ce analizează, cu instrumente experimentale ori teoretice, în mod abstract mecanismele complicate ale pasiunilor umane. Atunci când circumscrie ființa umană în realitatea sa internă, scriitorul află, de obicei, ființa socială, omul ca produs al mediului social și exponent al contextului, fie că este vorba despre boierul din provincie, de țărani,

de proprietari ori de chiriași.

Caracterele tuturor acestor personaje nu sunt reprezentate prin intermediul analizei, ci prin datele și modalitățile intuiției, prin descrierea întâmplărilor în care oamenii sunt surprinși, prin reprezentarea gesturilor, comportamentului ori a vorbirii eroilor. Atunci când provincialul ajunge la Iași, viața capitalei îl obligă la o modificare a propriilor deprinderi și gesturi, modificare de care ia cunoștință odată cu proba primului său frac: „Iată-l deci pe acest flăcău tomnatic, îmbrăcat cu un frac fără mânici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pre la toate încheieturile cu cretă”.

Copilul de țăran încredințat boierului de la oraș devine numaidecât un individ „c-o livrea frumoasă, c-o jiletcă roșie și cu șireturi de fir, cu niște pantaloni galbeni și c-un frac nu știu mai cum, pe bumbii căruia află marca stăpânului, ca să se cunoască că-i a lui, cum se cunosc boii din cireadă și caii din herghelie de pre «bourul lor»”.

În necrologul cerșetorului Lumânărică din *Scrisoarea XIII (Lumânărică)*, există o intenție de fiziologie literară, ori chiar de caracterologie, scriitorul înfățișând acest personaj, cunoscut odinioară în Iași ca un desăvârșit altruist, primind mila numai pentru a o împărtăși altora. Desigur, subiectul se situează la limita prozaicului. Lumânărică, cerșetorul a cărui cucernicie, simplitate și caritate sunt egalate doar de sărăcia sa desăvârșită, își caracterizează singur firea, răspunzând acelor care îl întreabă de unde este: „Nu știu, răspundea; știu numai că mama când m-a luat mi-a zis: «Niță, dragul meu! Să cumperi lumânările și să le împarți pe la bisericile». Atâta știu să fac”.

O particularitate de seamă a prozei lui Negruzzi este umorul, râsul ce capătă adesea o amprentă critică ori o culoare satirică. O anecdotă savuroasă este *Scrisoarea XX (Statistica lupilor)*. Astfel, amenințați cu stârpirea, de o lege a ministrului de interne, Lupu Balș, lupii își reclamă de la acesta drepturile, în versuri: „Lup te cheamă și lup ești, / Lupii dar ce prigonești?”, fără însă a obține câștig de cauză, pentru că fondul cheltuit cu vânarea lor este de optzeci și șapte de ori mai mic decât prețul oilor pe care le-ar putea mânca.

O altă anecdotă este *Scrisoarea XXII (Istoria unei plăcinte)*. În câteva linii narative este surprins procesul de parvenire al boierimii de la începutul secolului al XIX-lea, și ridiculizată falsa evlavie, într-un refren popular („Cu iaurt și cu gugoășele, / Te făcuși vornic, mișele”).

Acțiunea anecdotei este plasată în vremea unui domnitor

fanariot ce era mare „mâncău de plăcinte”, care dăruiește o vornicie pentru o plăcintă („Era un mare mâncău... Caimac, gugoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învârtite se îngropau în stomacul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața – până a nu face divan – trata cu boierii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă”).

Ultimele două scrisori cuprind proză memorialistică și turistică (*Pelerinagiu, Băile de la Ems*) și, aici, ca și în *Flora română*, o pledoarie pentru cultivarea florilor, Negruzzi crede că există corespondențe subtile între flori și oameni.

Plăcerea cu care se citesc amintirile și corespondența lui Costache Negruzzi este datorată echilibrului și cumpănirii expresiei și afectelor, ce-l împiedică pe scriitor să se pună pe sine într-o lumină prea puternică, în întreaga expresie patetică a stărilor sufletești.

Scrisorile fac din Negruzzi primul nostru prozator artist și livresc, scopul lor fiind, înainte de toate, unul estetic, iar intenția documentară convertindu-se într-o artă literară expresivă și rafinată, ce se conjugă cu o desăvârșită economie a modalităților stilistice. Negruzzi nu este, însă, numai primul nostru prozator modern de ficțiune, prin proza sa memorialistică, documentară, dar, pentru o anumită perioadă, singurul care poate fi amintit prin cotele valorice atinse.

Ca scriitor deplin confirmat de istoria literară, Negruzzi și-a legat numele de revista „Dacia literară”, condusă de Kogălniceanu, în care publică, în anul 1840, nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, nuvelă care nu era doar o încercare de a desprinde din letopisește pagini de istorie și de a le transpune artistic, ci o compoziție bine articulată, cu caractere puternic individualizate și cu scene de intensă trăire dramatică.

Sunt prezente aici, în această nuvelă, în plină lumină, darul lui Negruzzi de a asimila stilul cronicarilor, de a retrăi în lumea de altă dată, dar și cunoașterea adâncă, verosimilă a cugetului omenesc, care nu se reduce la prezentarea comportamentului exterior. Din meandrele narațiunii se conturează figurile proeminente ale lui Alexandru Lăpușneanu, a domniței Ruxandra, a vornicului Moțoc, alături de ei apărând și personajul colectiv, cu reacțiile sale divergente.

Narațiunea este străbătută de un dramatism intens, în care se împletesc sentimente puternice (cruzimea, răzbușnarea, viclenia, dar și duioșia, sobrietatea), derulându-se în linii austere și fără exagerări

în alegerea cuvintelor: arhasimele, regionalismele și neologismele se găsesc într-un echilibru constant.

Ceea ce reușește să realizeze în chip foarte lămurit Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanu* este estomparea cu totul a propriei sale voci din narațiunea pe care o înscenează. În această nuvelă lipsește comentariul autorului, perspectiva sa asupra evenimentelor și a faptelor. Evenimentele relatate, nu naratorul, ies în prim-planul narațiunii. Impersonalitatea relatării a fost, cum se știe, unul dintre principiile esențiale ale realismului. Negruzzi a realizat cu deplină forță epică această normă a obiectivității și a impersonalității.

În *Alexandru Lăpușneanu*, scriitorul pune oamenii să vorbească și să se miște, relatează unele evenimente, descrie tablouri sociale și formulează, arareori, în termeni austeri, judecăți de valoare asupra personajelor sale și asupra situațiilor în care acestea se află. Între toate aceste elemente, scena cu caracter dramatic, dialogat domină ansamblul compoziției epice, încât aproape două treimi din economia nuvelei sunt ocupate de vorbirea personajelor, de dialoguri. Narațiunea nu intervine decât pentru a înfățișa evenimentele care prefigurează și explică unele scene dialogate. Pe de altă parte, cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvelă la funcția și dimensiunile pe care le dețin în cadrul dramei.

Alexandru Lăpușneanu are, după cum s-a observat adesea, toate trăsăturile și finalitățile unei drame în patru acte, în care un conflict linear, necomplicat se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în derularea acțiunii, ca fiind menținută tot timpul sub ochii cititorului, mai mult decât într-o construcție dramatică. De aceea, atunci când se revine, după pasajele narative, la scenele dialogate, este foarte persistentă impresia că se trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare estetică redusă la planul viu, dinamic, fundamental al creației.

Există în nuvela lui Costache Negruzzi și câteva tablouri mai puternic reliefate, mai bine precizate, cum ar fi tabloul măcelăririi boierilor. Dar, și aici, autorul nu intervine pentru a „spune”, ci pentru a „arăta”, nu pentru a fi ascultat, ci pentru a-și face cititorul să vadă: „Închipuiază-și cineva, într-o sală de cinci stânjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți de oameni ucigași și hotărâți spre ucidere, călăi și osândiți, luptându-se unii cu furia deznădejdiei și alții cu aprinderea beției. Boierii neavând nicio grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără

arme, cădeau fără a se împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerele, tacâmurile mesei se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încheștau cu furie de gâtul ucigașilor și nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau până îi înădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața”.

Iată așadar că, făcând apel la puterea noastră de imaginație, autorul nu lasă nicio îndoială asupra intenției sale de a reprezenta și nu de a povesti. Și, pentru a-și susține această intenție, întregul pasaj e marcat, din punct de vedere al regimului verbal, de prezența indicativului imperfect. Datorită valorificării potențialităților stilistice ale acestui timp, totul pare a se desfășura înaintea ochilor cititorilor, felul în care boierii luptă, cad, se apără, se încheștează, pier, astfel încât, chiar moartea, care este în astfel de cazuri instantanee, are caracter durativ, e o acțiune ce se prelungește.

Deoarece înfățișează evenimentele în dinamismul lor, în mișcare, totul pare *văzut*. Tablourile descriptive nu se află deloc în opoziție cu scenele dramatice, dimpotrivă, ele se completează, conferind ritm și relief operei. Se poate, așadar, spune că în prim-planul nuvelei nu se impune nici povestitorul faptelor, nici povestirea lor, ci se află doar faptele povestite.

Rămân doar judecățile de valoare – foarte rare – ale autorului, prin care sentimentele, trăirile și punctul de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă realizată cu atâta obiectivitate, cu atâta spirit impersonal. Cu toate acestea, judecățile de valoare ce caracterizează eroii și evenimentele nu sunt cu totul excluse de stilul realismului obiectiv. Caracterizările nu compromit puritatea reprezentării realiste, pentru că aceste judecăți de valoare, expresie a punctului de vedere al autorului sunt rare, în comparație cu întinderea nuvelei.

Toate aceste caracterizări sunt justificate, într-un anumit fel, prin faptele pe care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor înfățișate, încât însușirea lor de judecăți de valoare aproape nu mai este percepută de către cititorul care le admite ca pe niște aprecieri constrângătoare, ca acelea pe care ni le impune realitatea însăși, și nu punctul de vedere al interpretului ei.

Se poate afirma că rareori un scriitor s-a folosit mai mult de dreptul lui de judecată și pătrundere psihologică, altfel decât prin

intuiția directă a modului în care oamenii acționează, gândesc sau vorbesc.

Echilibrul în propriile sale „antiteze” a fost benefic pentru scriitor. Într-o epocă de mari revărsări afective, de mari elanuri sentimentale, Negruzzi a știut să nu se entuziasmeze ușor și a înțeles că mai presus de jocul subiectiv al preferințelor stau privirea și înțelegerea realității. Scriitorul intuise că istoria are un curs obiectiv al ei, pe care sentimentele și trăirile noastre nu-l pot influența. Din acest echilibru afectiv și din această intuiție a sensurilor majore ale istoriei și a psihologiilor umane s-a născut nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, capodoperă a epicii românești.

Se poate afirma, pe de altă parte, că toate întreprinderile lui Costache Negruzzi poartă amprenta lucrului bine făcut și atunci când a abordat domenii pentru care nu avea o înzestrare deosebită, trebuind doar să-și îndeplinească datoria de cărturar, de scriitor.

Impresionează, în cazul lui Negruzzi, raportate la volumul restrâns al operei, aria largă și diversificată a preocupărilor, ca și marile biruințe estetice. Negruzzi a scris aproape în toate genurile literare care își făceau simțită prezența în literatura română a timpului, încercând chiar și respirația amplă a epopeii. În proză, autoritatea sa este absolută și modernitatea scriitorului ni se dezvăluie în multiple dimensiuni. Fără îndoială că în *Alexandru Lăpușneanu*, dar și în alte opere ale sale, trăsăturile romantice se îmbină armonios cu cele realiste sau clasice, într-o sinteză epică de o indiscutabilă valoare estetică.

Arta personajului literar

Pentru că a scris *Alexandru Lăpușneanu*, Costache Negruzzi este considerat, pentru cititorii săi din alt veac, acel clasic al prozei românești care „șterge colbul de pe cronică bătrâne”, cum plastic îl definea Eminescu. Cu toate acestea, o astfel de reprezentare a omului și a scriitorului Negruzzi nu poate fi decât parțială și incompletă, pentru că lasă în umbră alte laturi edificatoare ale personalității sale, activitatea sa obștească, implicarea în marile evenimente ale epocii etc...

În nuvela *Alexandru Lăpușneanu*, scriitorul îi pune pe oameni să se miște și să vorbească, relatează unele fapte, descrie cadrul social ori ambianța de epocă, formulează arareori, cu o oarecare rezervă, în termeni concentrați, dar cu atât mai plastici, unele judeca Ați de

valoare asupra faptelor și asupra personajelor sale.

Dintre toate aceste modalități artistice, ansamblul construcției narative este dominat de scenele dialogate, de vorbele personajelor ce-și asumă anumite roluri în economia epică a operei literare. Astfel, două treimi din numărul de pagini al nuvelei sunt ocupate de dialogurile personajelor.

Relatarea epică, povestirea nu intervine decât pentru a reprezenta evenimentele care prefigurează și explică scenele dialogate. Pe de altă parte, judecățile de valoare pe care le putem extrage din substanța epică a nuvelei sunt rare, scurte, concentrate, ca de pildă atunci când se vorbește despre „urâtul caracter” al domnitorului, despre „deșănțata-i cuvântare”, despre răspunsul său „oțerit” sau despre surprinderea „mișelească” a boierilor.

În acest fel, se poate constata că profilul personajului principal este construit din dialogul personajelor care au de a face cu el, sau din cuvintele pe care le rostește ori din faptele ce-i structurează comportamentul, rezultând din acestea o normă a impersonalității și a obiectivității.

Cu această nuvelă, Costache Negruzzi a pus bazele unui romantism pozitiv, lipsit de naivități de construcție ori de idealizări cu totul nefirești. Eroii sunt desenați în virtutea unor norme ale autenticității și veridicității. Cu greu se poate imagina o sinteză mai desăvârșită de gesturi patetice, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică. Lăpușneanu este, cum scrie Negruzzi, „un damnat romantic, osândit de Providență să verse sânge și să năzuie spre mântuire. Melancolia lui sanguinară e colorată cu mizantropie”. Dar individualitatea lui e puternică. El este disimulat, blazat, cunoscător al slăbiciunilor umane, hotărât și răbdător.

Conflictul din nuvela *Alexandru Lăpușneanu* ilustrează lupta dintre domnitor și boierimea gata oricând să cadă la învoială cu dușmanii țării, măcinată de intrigi, versatilă, lipsită de forță și de coeziune interioară. Descriind unele dintre personajele nuvelei, Nicolae Iorga le caracterizează astfel: vornicul Moțoc este un „viclean”, postelnicul Veveriță un „dușman neîmpăcat al lui Lăpușneanu” iar spătarul Spancioc și cu Stroici „niște tineri ce fac pasul acesta numai din iubire de țară, pe care vor să o ferească de năvala tătarilor și a altor străini”.

Într-o pagină a nuvelei sale, Negruzzi redă în culori autentice

caracterul lui Moțoc, care, după cum s-a observat de către exegeți, nu se îndepărtează prea mult de caracterizările din cronici. Pe Moțoc îl trimisese Lăpușneanu în prima sa domnie să-l prindă pe Joldea, ceea ce și face. Atunci când Lăpușneanu fusese răsturnat de pe tron, Moțoc trece de partea lui Despot, iar mai târziu uneltește cu Tomșa pentru a-l răsturna pe Despot. El era deci menit a juca rolul melodramatic de intrigant, pe care i-l acordă Negruzzi și în a doua domnie a lui Lăpușneanu, fără a se fi folosit pentru aceasta de vreun izvor istoric, ci dimpotrivă.

Moțoc este deci caracterizat ca fiind omul a cărui gândire nu progresează în linie dreaptă, ci se mișcă circular sau în zigzag. Om de încredere al lui Tomșa, el a rămas lângă Lăpușneanu și în serviciul acestuia, ca instrument al acțiunii criminale a domnitorului. Acest personaj cumulează, pe lângă aceste trăsături, și lașitatea. De la începutul acțiunii se dă impresia că el nu este decât „o pasăre de atracție în ghearele unui vultur” și, în cele din urmă, sfârșitul său este hotărât fără milă.

O scenă de intensă frumusețe epică este aceea în care Negruzzi prezintă sala în care medita Alexandru Lăpușneanu, când apare „gingașa lui domniță”, Ruxandra, fata lui Petru Rareș. Portretul conturat de scriitor are gingășie și înălțime morală, existând o consonanță vădită între personaj și mediu social. Aceasta pentru că un astfel de personaj, angelic, înzestrat cu astfel de trăsături, făcea un contrast vădit cu Lăpușneanul, pe care Negruzzi, ca un adept al romantismului ce era, nu-l putea trece cu vederea. În acest fel, se poate spune că Lăpușneanu are o identitate istorică, în timp ce doamna Ruxandra, este, ca prezență epică, o creație a scriitorului. Contrastul dintre cele două conștiințe, dintre cele două individualități nu a fost furnizat de istorie, ci plăsmuit de Costache Negruzzi.

Pe de altă parte, aspectul complex al sufletelor eroilor, așa cum este cazul doamnei Ruxandra, este doar sugerat, transcris în mod voalat, aluziv. Situația ei în societate este precizată de toate datele narațiunii: fiică supusă de domnitor, o miză maritală, anexă a dorințelor de putere ale lui Lăpușneanu, aceasta este, în plan social, doamna Ruxandra. Îngrozită de ceea ce aude de la soțiile boierilor uciși, ea are tăria să-i ceară soțului ei o conduită decentă și clementă, dar, atunci când Lăpușneanu îi arată capetele boierilor uciși, doamna leșină. De asemenea, ea are curajul să toarne otravă în paharul soțului

ei, atunci când acesta îi cere să bea.

Se poate afirma, astfel, că firea slabă din prima parte a nuvelei se dovedește acum total opusă; dar, ca să ajungă aici, doamna Ruxandra trece printr-o dilemă dramatică, este pusă, așadar, în situația de a opta între soț și fiu. Întreaga confruntare existențială, cu caracter de intens tragism este abia indicată, chiar dacă gestul final deschide perspective ample asupra ei.

Lăpușneanu, dintr-un om bun și omenos cum fusese în prima domnie, la a doua domnie a ajuns a fi un „crunt și lesne vărsător de sânge”, fiind înconjurat doar de soldați străini, iar pentru a face pe plac turcilor, arde toate cetățile, în afară de Hotin. Întreaga caracteristică a celei de a doua domnii a lui Lăpușneanu este „o oglindă credincioasă a celor spuse, fie de Ureche, fie de Nicolae Costin”.

Alexandru Lăpușneanu este un personaj central, o cheie de boltă a operei, chiar. El este supus unei examinări minuțioasă din partea autorului, fiind redat mai puțin ca un rezultat al introspecției și mai mult în formele active, concrete, exterioare ale vieții și ale destinului său. Prima scenă a nuvelei, aceea a întâlnirii cu solii lui Tomșa, subliniază și multiplele posibilități pe care spiritul său i le pune la dispoziție pentru un singur scop al vieții sale: răzbunarea; dar subliniază și multiplele posibilități pe care spiritul său i le pune la dispoziție pentru atingerea acestui scop: simulând („Știu că țara mă așteaptă cu bucurie”, spune boierilor pe care-i știa dușmani hotărâți ai lui), fiind hotărât („Mai degrabă își va întoarce Dunărea cursul îndărăpt”) furios (îl amenință pe Spancioc că-i sfărâmă măselele cu buzduganul), o furie maladivă ce produce efecte tragicomice.

Alexandru Lăpușneanu îi apără pe țărani nu din înțelegere sau din simpatie, ci doar din ură față de boieri. Cu toate acestea, mai presus de toate, el este un bun cunoscător al sufletului omenesc, atât de sinuos și de complex. Astfel, el înțelege numaidecât planurile lui Moțoc și i le divulgă cu brutalitate, chiar dacă este incapabil să perceapă feminitatea, gingășia și candoarea din sufletul doamnei Ruxandra și este sincer mirat de spaima ei în fața piramidei de capete tăiate.

Se poate, de asemenea, afirma că Lăpușneanu este făcut pentru scenele tari, pentru voințe dârze pe care să le poată înfrânge și sfărâma. Și pe linia aceasta se menține până la capătul relatării epice, când, aproape de moarte, cere și apoi respinge călugărirea și îi amenință cu moartea pe toți cei din jurul lui. Masacrarea boierilor

poate fi privită sub un dublu aspect: ca opera unui criminal feroce, însă, într-o anume privință, el este, pe de altă parte, un om politic de un cert pragmatism. Tabloul acesta este al unui colorist înzestrat, un tablou în care sunt înfățișate costumații pitorești, sânge și comportamente dezechilibrate. Marea artă a scriitorului a fost că a știut să dea acestei naturi sanguinare un final pe măsura ei.

Contradicțiile personajului principal nu denotă o slăbiciune de construcție, ci felul lui Negruzzi de a vedea un personaj de structură romantică. Excesele care caracterizează destinul domnitorului sunt, pe de altă parte, explicabile sau justificate prin contraponderea pe care o alcătuiește față de unele trăsături umane ale acestuia. Dacă s-ar fi accentuat profilul caracterologic al eroului numai pe laturile negative, personajul ar fi părut neverosimil, lipsit de autenticitate, neconform cu normele adevărului vieții și ale psihologiei umane.

Tocmai de aceea, personajul central al nuvelei este alcătuit din contraste puternice, el este echitabil și necruțător, lucid, dar uneori și cuprins de elanuri și propensiuni mistice, ipocrit și versatil. El reprezintă, într-o unitate stilistică și comportamentală proprie, în sinteza superioară a acestor contradicții, eroul întruchipând figura tiranului.

Personajul este construit, așadar, din notații subtile ale reacțiilor exterioare, de ordin comportamental, din acțiuni energice, foarte spontane și din vorbire rece, tăioasă, doar cu puține și cu atât mai înfricoșătoare mlădieri.

Reacțiile fizice, exterioare dezvăluie temperamentul violent al domnitorului. Fiziologia și reacția interioară sunt într-o relație de perfectă consonanță („mușchii i se suceau în râsul acesta și ochii lui hojma clipeau”; el râde și în momentul în care privește măcelul boierilor). Din obișnuința uciderii, apucarea armei i-a devenit lui Lăpușneanu un gest obișnuit, reflex.

Astfel se întâmplă când, în întrevederea cu delegația boierilor veniți să-i spună că nu-l vor, apucă măciuca de aramă, iar în scena cu domnița Ruxandra care îl roagă să nu-i mai omoare pe boieri, el „repede mâna spre junghiul de la cingătoare”. De asemenea, în momentele agoniei, căutând arma să ucidă, el nu găsește la îndemână decât un potcap pe care-l aruncă în capul unui călugăr care îl veghea, situația devenind astfel de-a dreptul grotescă.

Antiteza de sursă romantică nu este utilizată numai în

structurarea unui singur caracter, ci și între personaje. Tiranul nu putea fi pus în valoare, în concepția romantică, decât în opoziție cu o ființă blândă, angelică, aproape ireală, care în nuvelă este doamna Ruxandra, soția lui Lăpușneanu, așa cum, în unele creații ale lui Victor Hugo, eroul cu o înfățișare diformă, monstruoasă, are alături o ființă angelică, de o extremă frumusețe morală și fizică.

În *Alexandru Lăpușneanu* aspectul psihologic este fundamental, chiar dacă nici aici prozatorul nu acționează prin descompuneri analitice. Elementul psihologic este resimțit pe tot parcursul nuvelei, recompus din indicii de temperament și de comportament, din sugestii, din trimiteri indirecte ori din notații extrem de plastice.

Epitetele care se pot identifica în nuvela lui Lăpușneanu caută să fixeze dominantă acestui caracter, a acestui temperament. Dacă Alecsandri vorbește despre „ imaginea cruntă a lui Lăpușneanu”, Eugen Lovinescu constată „tragedia cruntă a lui Lăpușneanu”. Iorga introduce sugestia de maladivitate, văzând, în figura domnului „sufletul unui bolnav ce-și află alinarea unei suferințe tainice numai la vederea și auzul suferinței altora”. Din același unghi al interpretării, Liviu Leonte constată la Lăpușneanu „o înclinație diabolică, sadică spre teroare, o dorință bolnăvicioasă de a vedea curgând sânge”.

Lăpușneanu este, cu adevărat, un personaj de o complexitate uluitoare, astfel încât niciuna dintre formulele critice de mai sus nu-i pot epuiza caracterul, comportamentul, intimitatea adâncă a cugetului. Pe de altă parte, aproape toate trăsăturile care îl definesc pe erou își au și reversul lor, astfel încât gesturile sale sunt mereu, s-ar zice, dublate de altele complementare. El este impulsiv, neînfrânt, repede la mânie, dar tot el dă numeroase probe de luciditate, de aproximare ori de apreciere exactă a situației țării sale.

Astfel, Lăpușneanu intuiește foarte bine felul în care vor reacționa la faptele sale diferitele categorii de supuși, configurându-și jocul politic pe analize și mai puțin pe impulsuri de moment. Cu alte cuvinte, el nu este chiar atât de discreționar în măsurile pe care le ia, căci, adesea, el are consultanți politici cărora le cere părerea despre mersul lucrurilor, despre felul cum se vor derula evenimentele la revenirea în țară, despre șansele redobândirii puterii.

Nu i se poate nega personajului abilitatea politică. Pentru a se răzbuna pe boieri, el acționează în așa fel încât tot greul ce urma pentru popor din birurile grele și din celelalte moduri de spoliere să îi

apară acestuia că sunt numai o urmare a lăcomiei boierimii și în primul rând a lui Moțoc.

Tot în categoria calculului politic intră și căsătoria cu „gingașa Ruxandra”, fiica lui Petru Rareș. Lăpușneanu este, deci, foarte atent cu imaginea pe care și-o cultivă în rândul norodului și, fără a întreprinde efectiv un act pentru binele acestuia, găsește nu puține căi de a nu trece drept un domn rău pentru mulțime, îndreptând cu abilitate nemulțumirea populară către boierime.

Scena cea mai tulburătoare din întreaga nuvelă este, poate, aceea a înălțării piramidei de capete. De un efect contrariant este liniștea, calmul lui Lăpușneanu, cel care așază capetele boierilor în piramidă. Efectul cu totul copleșitor al narațiunii se naște, fără îndoială, din contrast: „În vreme ce nenorocitul de Moțoc perea în acest fel, Lăpușneanu porunci să rădice masa, și să strângă tacâmurile, apoi puse să reteze capetele ucișilor, și trupurile le aruncă pe fereastră. După aceea, luând capetele, le așază în mijlocul mesii pe încet și cu rânduială, puind pe ale celor mai mici boieri dedesubt și pe ale celor mai mari deasupra, după neam și după ranguri, până ce făcu o piramidă de patruzeci și șapte de căpățâne, vârful căreia se încheia prin capul unui logofăt mare. Apoi, spălându-se pe mâini, merse la o uță lăturalnică, trase zăvorul și drugul de lemn care o închidea și intră în apartamentul doamnei”.

În derularea narațiunii există unele detalii care lasă să se ghicească acțiunea propriei frici patologice ca factor psihic menit să stimuleze impulsurile de a comite acte de teroare, de a răspândi groaza în jurul său. Cu toate să „scotea ochi, tăia mâini, ciuntea și seca pe care avea prepus” Lăpușneanu continuă să fie neliniștit. Îngrijorarea sa se leagă mai ales de cei doi boieri fugari, Spancioc și Stroici.

Prozatorul este și un excelent analist al reacțiilor mulțimii. Negruzzi privește gloata cu obiectivitate, fără a îi califica în vreun fel mișcărilor, iar buimăceala, lipsa de coerență și de conștiință, aspectul gregar al reacțiilor, în scena omorârii lui Moțoc sunt caracteristici care nu au deloc darul de a idealiza mulțimea.

Alexandru Lăpușneanu poate fi considerată o capodoperă, prozatorul dându-și, aici, măsura supremă a talentului său epic. G. Călinescu afirmă chiar că nuvela lui Negruzzi ar fi devenit celebră ca *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut ca sprijin prestigiul unei limbi

universale.

MIHAIL KOGĂLNICEANU

Născut la 6 sept. 1817, Iași, moare la 20 iunie 1891, la Paris. Kogălniceanu a fost îndrumător cultural și literar, prozator, memorialist și om politic. Învăță mai întâi în țară, iar apoi în Franța și Germania (1834 – 1838). După 1838, întreprinde o activitate culturală, politică și literară foarte fecundă. Editează revistele „Dacia literară” (1840), „Arhiva românească” (1841), „Propășirea” (1844). În 1838 publică prima sa operă în proză, *Filosofia vistului* (1838) dar și o serie de studii sociale. Participă la revoluția de la 1848 din Moldova, redactând și programul *Dorințele partidei naționale din Moldova*, la Cernăuți. În 1855 e redactor la revista „Steaua Dunării”, apoi e deputat, prim-ministru și ministru de externe. Între 1887 – 1890 e președintele Academiei Române.

Ca prozator, Kogălniceanu a fost un observator atent și minuțios al realităților contemporane, un spirit cultivat, de un gust literar remarcabil. Proza lui Kogălniceanu e o proză realistă, structurată dintr-o perspectivă socială și având un mesaj explicit, ce pune în prim plan un ideolog lucid și un moralist ce are o certă conștiință a timpului în care trăiește, dar și a regulilor și normelor literaturii. Dincolo de diversele forme narrative pe care le preia, proza lui Kogălniceanu se constituie într-un repertoriu divers și pitoresc de fiziologii literare, de portrete în care descrierea se îmbină cu frecvențele comentarii ale autorului.

Concepute din perspectivă realistă, portretele sunt conturate prin descriere, sub latura lor exterioară, dar și dintr-un unghi caricatural; portretele sunt, de asemenea, amplificate printr-un comentariu atent, plin de vervă și ironie. În proza lui Kogălniceanu, timpul observației și al comentariului alternează cu timpul rememorărilor.

Tainele inimii, de exemplu, e un roman neterminat care pune în scenă câteva personaje bine conturate (Măcărescu, Stihescu, Elena, Laura, etc.).

Descrierea spațiului narativ evidențiază spiritul de observație al scriitorului, dar și înclinația sa spre ironie și parodie.

O caracteristică a prozei lui Kogălniceanu e aceea că în pasajele descriptive sau narrative atenția nu e niciodată reținută de obiect sau de persoană în ceea ce au acestea particular sau concret, ci de

semnificațiile mai generale ale lor. În acest fel, proza lui Kogălniceanu evoluează de la descriere la judecata morală. Acest lucru e evident în nuvela *Iluzii pierdute. Un întâi amor*, scrisă la persoana întâi, cu umor, jovialitate și ironie. Nu subiectul – de o mare simplitate, oarecum schematic – e important aici, cât modul în care el este tratat, pentru că scriitorul parodiază tiparele narative ale prozei balzacienne, iar divagația, cultivată frecvent, are rolul de a satiriza moravurile epocii.

ALECU RUSSO

Alec Russo (1819 – 1859) a fost prozator și memorialist. A studiat în Elveția și la Viena. Alecu Russo se remarcă printre cei mai importanți exponenți ai pașoptismului. El este ideolog al specificului național, alături de Kogălniceanu, teoretician al folclorului și promotor al prozei de idei, mai ales în culegerea sa de cugetări. În plan literar, Alecu Russo se afirmă în tablourile de moravuri (*Iașii și locuitorii lui la 1840*) și în memorialistică (*Amintirea, Piatra teiului*). *Studie moldovană* e un amestec de memorialistică și ficțiune, scrisă într-o tonalitate eseistică, dar și narativă.

Literatura lui Alecu Russo poate fi pusă sub semnul spontaneității, însă o spontaneitate controlată mereu de un acut spirit critic, ce transpare nu doar în articolele polemice cu privire la unele probleme de limbă, dar și în operele cu caracter confesiv, ori în prozele descriptive. Literatura lui Alecu Russo se caracterizează printr-o dublă ipostază: una melancolică și interiorizată, iar alta meditativă și lucidă, fapt semnalat și de criticul Paul Cornea care observă că Alecu Russo se manifestă pe de o parte ca un liric pur, interiorizat, grav, melancolic, de o duioșie insinuantă deși reținută, pe de alta, ca un „observator filosof”.

Cele două dimensiuni ale scrisului lui Alecu Russo (melancolia interiorizată și observația meditativă) se regăsesc în *Studie moldovană*, proză care se constituie într-o radiografie melancolic-ironică a procesului de occidentalizare a Moldovei, proces ce atrage după sine efecte morale și sociale foarte diverse. Amintirile lui Alecu Russo pun în lumină vârsta paradiziacă a copilăriei, nu în tonuri euforice, ca la Creangă, ci într-o tonalitate gravă și solemnă, într-o sintaxă adesea complicată, prin care autorul încearcă să fixeze vârsta mitică a copilăriei.

Cugetările reprezintă un text complex, de o incontestabilă profunzime, un amestec de studiu lingvistic și de narațiune. În viziunea lui Alecu Russo, limba are un caracter organic, ea nu se supune nici

unei constrângeri din partea lingviștilor. *Cugetările* au un caracter nesistematic, autorul făcând dese referiri la istorie, politică, folclor, arheologie, dar recurgând adesea și la alegorie și metaforă, fapt ce conferă textului și o valoare poetică indiscutabilă.

Cântarea României – opera cea mai cunoscută a lui Alecu Russo se caracterizează printr-un anumit „academism stilistic”, printr-o mută discursivă și retorică. Un procedeu frecvent utilizat în aceste texte e parabola, însă autorul apelează și la maxime și aforisme, într-un limbaj arhaizant și plasticizant. Compusă parcă pentru a fi recitată, opera se alcătuiește muzical printr-o strategie subtilă a repetițiilor și simetriilor. Un efect deosebit îl reprezintă dezmembrarea frazei în sintagme ori cuvinte despărțite prin puncte de suspensie, care acordă un loc bine stabilit alternanței dintre cuvinte și tăcere.

Apariția în literatura română a scriitorului militant, înzestrat cu o înaltă conștiință artistică și civică, dăruit cu pasiune celor mai nobile aspirații ale poporului din care face parte, străduindu-se să contribuie activ la propășirea națiunii și a culturii române, s-a produs cu deosebire în perioada romantismului pașoptist, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, în plin proces de constituire a literaturii române moderne. Un astfel de scriitor cu năzuințe sociale și patriotice demne de interes a fost și Alecu Russo, scriitor emblematic pentru epoca revoluției de la 1848 și a Unirii Principatelor Române.

Alecu Russo este prin excelență un scriitor romantic, iar contribuția sa la dezvoltarea literaturii române este legată indisolubil de avântul creator al romantismului european.

Pe de altă parte, ideile literare ale lui Alecu Russo sunt într-un totul similar cu cele ale lui Mihail Kogălniceanu, scriitorul vădindu-se un clarvăzător, un „observator și moralizator” al moravurilor anacronice, pe care intenționează să le corijeze în limitele bunului-simț și ale adevărului. Ca prozator, Alecu Russo este, într-un anumit sens, un pionier, în sensul explorării unui spațiu tematic prea puțin cultivat. Meritul său esențial este acela că a reușit ca, în condițiile istorice și culturale date, să îmbogățească literatura română cu opere în proză de autentică valoare, rămase viabile atât prin calitățile lor estetice, cât și prin ideea pe care o conțin.

Cea mai importantă operă literară a lui Alecu Russo este „tânguirea”, cum o numește Nicolae Iorga, *Cântarea României*. Prin acest poem, Alecu Russo intră în sfera romantismului mesianic, făcând

parte din aceeași familie spirituală cu Nicolae Bălcescu, de pildă. România este evocată într-o istorie alegorică în tablouri de un simbolism aproape profetic, în viziune apocaliptică, atunci când autorul se referă la dușmanii ei.

În prima ei versiune, apărută la Paris în anul 1850, în revista „România viitoare”, lucrarea a adus un mare serviciu luptei ideologice desfășurate de exilații politici în favoarea cauzei revoluționare de la 1848 și a avut un foarte mare ecou datorită mesajului său patriotic. *Cântarea României* a fost retipărită în anul 1855 de către însuși Alecu Russo. De fapt, această operă literară este o expresie suficient de convingătoare a năzuințelor patriotice ale epocii, sintetizând strădaniile neobosite pentru afirmarea și unitatea națională, pentru dreptate socială și libertate națională.

Cântarea României ne oferă, mai întâi, o scurtă panoramare a trecutului țării, constituindu-se într-o operă de înflăcărat patriotism, de intensă vibrație în fața suferințelor care strângeau trupul patriei.

Stilistic, poemul reprezintă o producție literară tipică a momentului patriotic și revoluționar din jurul anului 1848. Interogațiile retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile fac parte, de altfel, din repertoriul de procedee și modalități artistice al scriitorilor români din această perioadă. Fără îndoială că poemul mai impresionează și prin profunda și tulburătoarea lui vibrație lăuntrică, prin intensitatea sentimentului și a ideii exprimate.

Versetele care descriu jalea, suferințele și nedreptățile naționale și sociale au rezonanța sonorităților grave de orgă, sunt marcate de un dramatism de necontestat. În *Cântarea României*, filonul folcloric este mereu prezent, însă atât de bine integrat în substanța poemului, încât rezonanțele s-au împletit într-un mod desăvârșit cu ritmul dramatic al versurilor.

Sub impulsul ideilor conținute în programul revistei „Dacia literară”, Alecu Russo elaborează, în anul 1840, trei lucrări importante: *Piatra teiului, Iașii și locuitorii lui în 1840* și *Studii naționale*.

În *Piatra teiului*, Alecu Russo redă, într-o tonalitate admirativ-elogioasă, bogăția și măreția naturii pământului românesc, frumusețea morală și alesele însușiri de caracter ale țăranilor ca și valoarea incontestabilă a creației populare. În această operă literară se poate remarca o încorporare desăvârșită a eposului popular în cadrul narațiunii epice. Semnificațiile operei sunt multiple, sintetizându-se

modalitățile impresiilor de călătorie ale descrierilor de natură sau ale pamfletului.

Prozatorul nu face abuz de culoare, ci apelează în mare măsură la puterea de sugestie a metaforelor, impunând studiului cadență și fluiditate. Legenda *Piatra Craiului* a auzit-o Alecu Russo de la călăuza sa, în timpul călătoriei în munții Neamțului, însă nu o reproduce aidoma ci o transpune cu mijloace epice culte, păstrând aroma populară, dar, în același timp, și viziunea folclorică.

Iașii și locuitorii lui în 1840 este un tablou de epocă al societății moldovenește. *Descrierea Iașului în 1840* este realizată în mod plastic, sugestiv, prin selectarea elementelor caracteristice și prin distribuirea echilibrată a părților componente ale operei.

Scriitorul își exprimă dezgustul față de pretinsa aristocrație, așa-zisa „rasă nobilă”, rasă cu trăsături de amfibie, care își petrece jumătate din vreme în „droșcă și cealaltă jumătate pe un divan”. Spirit de o extremă luciditate, observator atent al realităților exterioare, înțelegând că viitorul nu mai trebuie încătușat de obscurele rânduieli feudale, prozatorul se plasează deschis, conștient și consecvent pe o poziție înaintată, progresistă.

În legenda *Stânca corbului*, una dintre cele mai izbutite scrieri în proză de la mijlocul secolului trecut, filonul folcloric apare transpus cu modalități de expresie ale epicii artistice. De altfel, aproape toate scrierile lui Alecu Russo sunt construite pe motive și elemente folclorice. În *Holera*, Alecu Russo arată modul în care se comportă omul de rând în fața dificultăților vieții.

Lucrarea *Cugetări* se înscrie în linia discuțiilor purtate în epoca respectivă asupra limbii române, discuții care au preocupat pe mulți scriitori (Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri ș.a.). Alecu Russo nu admitea ideea potrivit căreia o operă trebuia să se adreseze unei pătri restrânse de cititori, combătând opiniile celor care considerau că nu se poate scrie „pe limba țăranilor”. Pledoaria lui Alecu Russo era pentru o limbă care ar putea fi înțeleasă de întregul popor, pentru opere scrise în limba poporului. „Dacă învățații și autorii nu scriu pentru popor, apoi de ce mai pierd vremea în vorbe și scrieri neînțelese” – se întreba pe bună dreptate scriitorul.

În *Critica criticii*, însușindu-și ideea că „literatura este expresia unei nații”, scriitorul susține necesitatea unei literaturi inspirate din realitățile naționale, opunându-se, ca și Kogălniceanu, de altfel,

imitațiilor și traducerilor mediocre.

Fiind unul dintre inițiatorii criticii literare la noi, Alecu Russo își definește poziția față de această disciplină, arătând că, pentru a deosebi operele literare valoroase de cele de o calitate literară mediocră, un critic trebuie să aibă cultură, experiență personală de viață și, în același timp, obiectivitate. Alecu Russo consideră că este obligația și datoria criticului de a veghea și, de asemenea, de a stăvili toate exagerările care nu făceau nimic altceva decât să distrugă legătura organică ce trebuia să se stabilească mereu între limba literară și limba poporului.

În *Amintirile* sale, Alecu Russo evocă anii copilăriei cu o nostalgie ce ascunde o sensibilitate romantică. Cu toate acestea, narațiunea, bogată în elemente descriptive, este adesea întreruptă de reflecții filosofice, psihologice sau sociologice, care dezvăluie un scriitor cult, ce prefigurează în literatura română arta eseistică. În primele capitole din *Amintiri*, autorul își rememorează copilăria și adolescența, oferindu-ne singurele informații referitoare la biografia sa.

Depănând firul amintirilor de la propria sa persoană la epoca în care s-a născut și a copilărit, autorul se raportează la complexul realităților și evenimentelor social-politice, manifestându-și direct atitudinea antifeudală, criticând tendințele acaparatoare ale boierimii, iar, pe de altă parte, elogiază figurile reprezentative, încununate cu laurii luptei patriotice, pentru dreptatea și libertatea neamului, cum sunt Tudor Vladimirescu și Ionică Tăutu.

În ultima parte a *Amintirilor* autorul își exprimă direct atitudinea critică față de aspectele negative ale societății din acel timp. Scriitorul devine sobru, riguros, folosind cu măiestrie modalitățile stilistice ale pamfletului, notând, în culori și trăsături tari, caricaturale, aspecte negative ale epocii sale.

Atât prin *Cugetări*, cât și prin *Amintiri*, Alecu Russo se dovedește a fi rămas același luptător hotărât și lucid pentru biruința idealurilor revoluționare de la 1848. Muzicalitatea interioară a stilului operelor lui Alecu Russo are adesea o funcție imitativă. Astfel, atunci când trebuie să evoce dinamica precipitată a luptei, propozițiile se caracterizează prin simplitate, dinamism, concizie, ele fiind separate prin puncte de suspensie.

Scriitor militant, combativ, Alecu Russo nu se limitează la a

invoca elegiac suferințele neamului său, ale celor mulți de care se simțea organic legat prin multiple și trainice legături. Opera pe care ne-a lăsat-o Alecu Russo merită cu prisosință interesul și prețuirea posterității, deoarece a fost creată în numele celor mai înalte idealuri patriotice și democratice ale epocii, având totodată și o incontestabilă valoare artistică.

În scurta și frământata lui existență, Alecu Russo nu a avut posibilitatea de a desfășura o amplă activitate literară. Totuși, în puținele scrieri care ne-au rămas de la el, intrate definitiv în patrimoniul literaturii și culturii noastre clasice, interesul și prețuirea acordate folclorului au o prezență continuă, accentuată.

Alecu Russo are meritul de a fi sintetizat în scrieri de atitudine ideile generației sale și de a fi ilustrat cu talent, în unele privințe, efortul scriitorilor pașoptiști pentru dezvoltarea unei literaturi române originale.

ION GHICA

Ion Ghica (1816 – 1897) este autorul a două opere literare mai importante: *Scrisori către Vasile Alecsandri* și *Convorbiri economice*. Scrisorile lui Ghica sunt fascinate de lumea trecutului, discursul său fiind structurat în funcție de meandrele și fluctuațiile memoriei, dar și prin tehnica divagației și a amănuntului revelator.

Scrisorile sunt caracterizate fie de relatarea obiectivă, riguroasă a faptelor (Din timpul zaveriei, Școala acum 50 de ani), fie prin reprezentări ale unor întâmplări pitorești, situate la limita dintre real și fabulos (*Tunsu și Jianu, Băltărețu, Teodoros*).

Deși este un scriitor memorialist, Ion Ghica are mereu vocația obiectivării, el tinzând mereu să se elibereze de subiectivism, fapt remarcat și de Tudor Vianu: „Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de singure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decât elementul neamestecat al amintirii”.

Preocupările lui Ion Ghica pentru o bună realizare stilistică reies din unele scrisori ale sale. În *Școala acum 50 de ani*, autorul afirmă cu claritate necesitatea utilizării stilului spontan, de nuanță familiară, marcat de naturalețe, care este mult mai adecvat conținutului foarte variat al epistolelor sale. Din această cauză, frazele lui Ion Ghica se dezvoltă de cele mai multe ori prin juxtapunere.

Preocuparea lui Ion Ghica este, mereu, de a ne oferi o imagine

veridică a epocii evocate. Lăsându-se în voia amintirilor memorialistul consemnează, cu spontaneitate și naturalețe, ceea ce fluxul memoriei îi dezvăluie. Digresiunile, construcțiile parantetice, se îmbină cu scenele anecdotice și cu portretele memorabile, constituite în mod coerent, fie prin descrierea fizionomiei unor personaje, fie prin redarea limbajului.

Arta narațiunii, în care observația de alură științifică se îmbină cu evocarea cu caracter nostalgic, e marea calitate a scrisului lui Ion Ghica. Sub presiunea evocărilor și a unei documentări foarte dense, narațiunea lui Ion Ghica se remarcă și prin numeroase degresiuni și intercalări de episoade inedite, în acest fel ea având darul de a capta interesul cititorilor.

Dialogul continuu dintre autor și cititor este mereu întreținut și alimentat de unele expresii și locuțiuni populare (se îngroașă treaba, a se pune pe vorbă, cât te ștergi la ochi etc.). Narațiunea e caracterizată uneori și de alternanța elementelor populare și a celor culte. Având un simț al dialogului deosebit, Ion Ghica a excelat în relatarea conversațiilor cu maximă exactitate lingvistică, cu vervă comică și în tonalitate veridică.

Proza lui Ion Ghica – valori expresive

Scriitor, memorialist, economist, om politic aparținând unei ilustre familii boierești, care a dat țărilor române nouă domnitori, Ion Ghica s-a născut în anul 1816. Studiază la Colegiul „Sfântul Sava” din București și la Paris, unde obține bacalaureatul și diploma de inginer la Școala de Mine. Profesor la Academia Mihăileană din Iași, devine, mai apoi, întemeietorul Societății „Frăția” și director al teatrului Național. Ion Ghica a fost unul dintre conducătorii revoluției de la 1848, apoi agent diplomatic al Țării Românești la Constantinopol, ministru de interne în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza și prim-ministru după răsturnarea acestuia.

Între anii 1854 și 1859 este trimis de autoritățile turcești ca guvernator în insula Samos. Sultanul l-a numit chiar prinț de Samos. Între anii 1881 și 1889 este trimis la Londra, în calitate de ministru plenipotențiar al României. Ultimii ani ai vieții și-i petrece la moșia sa de la Ghergani, unde moare în anul 1897.

Pe lângă unele scrieri științifice importante, în domeniul ingineriei, astronomiei, biologiei sau economiei politice, Ion Ghica și-a început activitatea literară cu o traducere din Molière, *Prețioasele*, în anul 1835. Încă înainte de revoluția de la 1848, Ion Ghica intenționa să

scrie un roman, intitulat *Istoria lui Alecu Șoricescu*, carte din care au rămas doar fragmente.

Talentul literar al lui Ghica se dezvoltă odată cu *Convorbirile economice*, publicate între anii 1865 și 1875, dar el intră în istoria literaturii române prin celebrele sale *Scrisori către Vasile Alecsandri*, scrise între anii 1880 și 1889 și apărute pentru prima dată în „Convorbiri literare”, iar apoi în volum în anul 1884.

Prieten apropiat al lui Vasile Alecsandri, cei doi se decid să-și povestească viața, sub forma intimă a genului epistolar. Amintirile fostului prinț de Samos, pornesc din fragedă tinerețe, dinainte și din epoca răscoalei lui Tudor Vladimirescu de la 1821, autorul zugrăvind în culori vii, cu autenticitate și spontaneitate, vremea lui Caragea (*Din vremea lui Caragea și Timpul zaverei*).

Tot aici se încadrează și scrisorile intitulate *Școala acum 50 de ani, Dacșalii greci și români*, dar și povestirile pline de pitoresc despre haiducii Tunsu și Vianu. Urmează apoi, într-o ordine cronologică, evenimente și figuri din epoca prerevoluționară și revoluționară, cum este evocarea personalității lui Teodor Diamant. De asemenea, Ion Ghica consemnează informații documentare prețioase despre viața lui Nicolae Bălcescu, Anton Pann și Nicolae Filimon, sau despre perioada petrecută în Turcia și în insula Samos.

Redactarea *Scrisorilor către Vasile Alecsandri* a urmat aceeași concepție, aceeași strategie scripturală ca și scrierea *Convorbirilor economice*, formă pe care autorul o explică în prefața acestora: „Am căutat a le trata cu liniște și maturitate, cum se cuvine a fi tratate chestiuni de filosofie politică și socială. Am ales, poate, forma cea mai anevoie sub care se puteau prezenta... mi s-a părut singura formă sub care se pot prezenta asemenea chestiuni unui public puțin obicinuit încă cu asediul științelor, puțin obicinuit încă de a da unei cetiri o atențiune necurmată și ostenitoare de mai multe ore, pentru înțelegerea și învățătura adevărului care rezultă dintr-o serie de raționamente. Am crezut că oricât de mic ar fi meritul literar, ca utilitate însă, efectul va fi mai mare decât dacă am fi adoptat forma de un tratat sistematic...”

În acest fel, Ion Ghica a căutat și, în bună parte, a reușit să găsească forma cea mai potrivită pentru a populariza unele evenimente istorice și adevăruri științifice, confesiunile sale căpătând forma unor scrisori cu caracter memorialistic. Ion Ghica valorifică un

stil epistolar-familiar, deoarece scrisorile sale sunt adresate bunului său prieten, Vasile Alecsandri.

Această modalitate îi conferă o mai mare libertate de exprimare și îi permite autorului să utilizeze o limbă mai populară, cu descrieri pitorești și anecdote, ce dau textului o înfățișare mai atrăgătoare, făcându-le captivante la lectură. Scrisorile debutează cu unele formule specifică de adresare („Amice”, „Iubite amice”, „Scumpul meu amic”, „Scumpe amice”). Modalitatea epistolară de expresie era frecvent cultivată în literatura secolului al XVIII-lea și începutul secolului XIX, modalitate cu care Ion Ghica se familiarizase încă de pe băncile școlii.

Realizarea artistică a *Scrisorilor către Vasile Alecsandri* a fost ușurată de limba literară pe care scriitorul a folosit-o. Această limbă nu este una meșteșugită ori artificială, ci, mai curând, una firească, de o mare simplitate și spontaneitate. De fapt, această limbă literară e cea valorificată de cronicari, de la care Ion Ghica a preluat expresii și conjuncții („Deși prevedeam că acele idei trebuia să-mi aducă neplăceri, însă nu m-am putut despărți de dânsule, căci erau adâncim plântate în inima mea”).

Aceeași limbă expresivă și plastică totodată o putea găsi Ion Ghica la Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri ori Grigore Alexandrescu. Vocabularul pe care îl întrebuințează Ghica este unul bogățit de contactul cu limbile de cultură ale vremii (franceza, italiana, rusa, greaca, engleza sau turca). Unele dintre expresiile și frazele sale, marcate de expresivitate, sunt de origine populară: „Ciumă și calicie! Spitalele și mănăstirile pline de bolnavi și cerșetori; românii țărani rămași în sapă de lemn: codrii și drumurile împănate de cete de hoți, care jefuiau și căzneau, cât ieșea omul din straja Bucureștilor afară”.

Pe de altă parte, stilul lui Ghica își are izvorul și în pregătirea sa științifică și în formația sa raționalistă, pentru că, după cum singur mărturisește în discursul de recepție la Academia Română, „științele naturale au fost obiectul principal al studiilor mele de tinerețe”.

L-au pasionat însă și matematica, economia politică și istoria. Din această cauză, omul de știință, cu tăietura riguroasă a frazei, apare de multe ori, chiar în scrierile cu caracter literar ale lui Ghica: „Omul nu poate trăi în izolare, fiindcă organismul său fizic și intelectul îl pune în necesitate de a avea trebuință de ajutorul semenilor săi, nu numai al acelora de departe”.

Scrisorile au, însă, și un caracter istoric și politic. Ion Ghica

considera că scrie istorie și, de aceea, căuta să restabilească adevărul faptelor. În această privință, începutul scrisorii *Din timpul zaverii* este, în același timp, o mărturisire de credință și o mărturie a dificultăților de a scrie istorie. Ghica vorbește, mai întâi, despre „unii oameni care pot spune și scrie tot ce le vine la gură și la condei, și verzi și uscate, care vorbesc și scriu fără să se gândească; nu cred ceea ce scriu și singura lor preocupare este de a face efect asupra galeriei”.

Acestui mod mincinos, fals de a scrie istorie politică și literară Ghica îi opune principiul adevărului și al obiectivității redării faptelor: „Mie nu-mi este iertat să scriu decât numai atunci când pspune un adevăr; și a cunoaște adevărul și a-l spune nu e lucru lesne, mai ales când în chestie se amestecă și puțină politică... Țin mult dar, foarte mult, a nu-ți scrie decât ceea ce a fost și așa cum a fost... Fii sigur, amice, c-or putea găsi epistolele mele proaste, lipsite de aprețieri adânci, lipsite de simț politic, proză și stil anevoie de înghițit, dar niciodată nu le vor putea găsi alături cu adevărul”.

Pentru a reda propriile evocări într-o scriitură autentică, necontrafăcută, scriitorul e conștient că trebuie să-și consulte cu atenție propria memorie, care provoacă adevărul doar atunci când este circumscrisă de glasul rațiunii („Dacă voiești să-ți scriu câteodată, nu-mi cere te rog șir la vorbă căci nu sunt în stare a-mi restrânge suvenirurile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine”).

De multe ori, evocările lui Ion Ghica sunt străbătute de o discretă undă lirică, de un farmec al spunerii și al reconstituirii unor fragmente de timp: „Cât îmi place în orele mele de izolare să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptând cu abnegațiune și curaj pentru redobândirea drepturilor țării și pentru libertate! Găsesc o mulțumire nespusă a-mi rememora faptele și cuvintele lor și a le binecuvânta numele și memoria”.

Pe lângă Ghica prozatorul și Ghica istoricul, există și o componentă politică foarte însemnată. În scrisorile *Liberalii de altă dată* și *Libertatea*, Ion Ghica cere să se îmbine principiul libertății cu acela al autorității: „Nici libertatea nu e anarhie, nici legalitatea nu este despotism, ci, dimpotrivă, amândouă sunt elemente primordiale ale vieții sociale”.

Din acest punct de vedere, se poate spune că pentru Ion Ghica sensurile politicii se ridicau deasupra spiritului partidului. De aceea,

dorința lui era „de a vedea pe acei cari își iubesc țara legați între dânșii printr-o comunitate de idei și de principii, iar nu prin interese de partid, prin cabale, cari nu pot avea alt rezultat decât a face pe români să pășească din decepțiune în decepțiune și a-i arunca într-un scepticism politic care poate avea cele mai fatale consecințe”.

Ion Ghica, spre deosebire de Costache Negruzzi, care era complet detașat de acțiunea al cărei martor a fost, se apropie mai mult de Alecu Russo, împletind firul autobiografic cu cel al redării impersonale a realității, ajungându-se chiar la o suprapunere a lor. Uneori însă, la Ion Ghica, spre deosebire de Russo, planul social este redus treptat, rămânând în atenția cititorului confesiunea autobiografică, precum în scrisoarea intitulată *Nicu Bălcescu*.

O altă caracteristică ce îl apropie de Alecu Russo, este invocarea și evocarea trecutului. Ion Ghica, în scrisorile sale, consemnează cu obiectivitate meritele predecesorilor săi și demonstrează ireversibilitatea derulării istoriei. De asemenea, autorul consideră că ceea ce este demn de urmat și pilduitor în trecut poate fi utilizat pentru a critica societatea contemporană lui.

În scrisoarea *Școala acum 50 de ani*, Ghica își manifestă recunoștința față de efortul depus de dascălii de altă dată, dascăli care se dedicau misiunii lor de a pregăti elevi care vor marca un moment important în cultura noastră: poeții Văcărești, Anton Pann etc. Acestora li se opun dascălii contemporani autorului, care susțin, cu orgoliu, că „... fără vitejia lor cea civică țara românească era pierdută, umilită, batjocorită, tăiată de turci”. Într-o altă scrisoare, *Dascăli greci și dascăli români*, Ion Ghica elogiază profesori precum Gheorghe Lazăr, Eufrosin Poteca sau Petrache Poenaru, prin care școala românească a cunoscut un progres însemnat, dar, în același timp, autorul critică cu sarcasm și vehemență instituțiile de învățământ din epoca sa, care nu scot decât avocați și jurnaliști venali, demagogi, ce-și revendică merite imaginare, sfârșind, în plină autoiluzionare, prin a crede „sincer ceea ce zic și ceea ce scriu”.

Prin propriile sale amintiri și prin experiențele de cărturar trăite cu fervoare pașoptistă, Ion Ghica reconstituie oameni, întâmplări, gesturi și fapte, cu un incontestabil talent narativ. Spontaneitatea memoriei și verva fanteziei sale îi dă prilejul de a reda figuri umane extrem de vii: pe polițistul Bârzov, atât de ciupit de vărsat încât „în fiecare gropiță se putea ascunde câte o boabă de mazăre”, pe

paznicul cu vârful nasului „ca o cireașă vânătă”, pe dascălul Chiosea, al cărui cântec spus cu *pa, vu, ga, di* „îi ieșea pe nas cale de-o poștă”.

Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltărețu, „sărind ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! Cu poturi scurți până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci și legat la cap turcește”. Apoi, evocarea „prințipului” Zamfir, parazit la curtea banului Dimitrie Ghica, purtând „frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care ăi intra bărbia cu totul până la gură, lăsând să-i iasă de-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit”. Sau figura lui Miltiade, „cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cât diametrul capului și pusă pe o ureche”.

În unele fragmente, reamintirea autorului ia aspect de generalizare caracterologică, precum în scrisoarea *Băltărețu*, unde apare figura unui cămătar de la începutul secolului al XIX-lea. Chemat spre a finanța o misiune în Franța, în 1802, Băltărețu sosește la curtea banului Ghica neîntârziat, într-o butca trasă de două mârțoage.

Această întâmplare îi oferă ocazia autorului de a-și descrie detaliat personajul: „Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacșiri și cizme roșii, cu o giubea soioasă îmblănită cu nafe și în cap cu un ișlic în patru colțuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd și de diamant. Era așteptat la sfatul boieresc, și de la dânsul depindea realizarea cugetărilor patriotice ale boierilor. El mânuia banii ce mai rămăseseră în țară: el avea daraveri cu Țarigradul și cu beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă trecere chiar și dincolo de Lipsca. Șoproanele lui și lăzile din pimniță gemeau de scule, șaluri și argintării, tot amaneturi de la boieri. Butca în care se zdruncina, adusă pentru o nuntă mare, nu-i fusese plătită și sta amanet în șopronul său; iar inelele din degete erau marfă de vânzare”.

Ghica are darul portretizărilor sintetice și plastice, dar și talentul conturării unor eroi angrenați în mici scene de comedie, precum este cazul cu pseudoprințul Zamfir, „fratele” împăratului Leopold al Austriei, și Manea Nebunul, boier decavat, ce împărtășește, exaltat și caricatural, idei revoluționare.

Un portret, foarte riguros conturat, de avar, anticipând pe Hagi Tudose, este portretul marelui ban Tudorache Văcărescu, zis și boier Furtună, prezident al înaltului divan domnesc din timpul lui Bibescu. Îmbrăcat cu o „giubea portocalie, peste o libadea lungă de pambriu

verde” și cu ișlicul pe cap, boier Furtună numără galbenii în pâlcuri de câte zece, după ce le apreciază integritatea și autenticitatea („Tot pasiri, tot pasiri... rar pe ici colea câte un blanc... Uite ăsta galben bun; mai greu și decât blancul; așa când ar fi toți...”).

Ion Ghica nu reconstituie doar figuri, portrete ori gesturi semnificative, ci și elemente de arhitectură și de mobilier, de vestimentație, dovedind astfel o memorie vizuală extrem de atentă la nuanțe ori la detalii.

Iată cum sunt descrise sălile destinate epocii regulamentare, în casa boierului Romanit: „Odăile toate sunt așternute iarna cu covoare scumpe de Uşak și de Agem, iar vara cu rogojini fine de Indii; macaturile și perdelele de mătăsărie groasă de Damasc și de Alep. Scaunele și canapelele toate de lemn de mahon și de abanos, încrustate cu sidefuri și cu figuri de bronz poleit, îmbrăcate cu piele de Cordova. În toate odăile, policandrele, atârinate de tavanuri cu girandole între uși și ferestre, toate de Veneția, tăiate cu diamanturi, în care se oglindeau seara mii de lumânării de spermanțet dau casei un aspect încântător”.

Scriitorul descrie, de asemenea, cu detalii foarte sugestive, ținuta vestimentară a doamnelor ce ieșeau la șosea în epoca domnitorului Carol I: „Află, dar, amice, că damele de aici poartă rochii de atlas, de fay și de catifea epingleé, lipite de pulpe, ca pantalonii husarilor, grămădite mototol dindărăt, și cu coada de doi coți, botine cu toc înalt de o șchioapă, potcovite cu alamă; pălării numai cât podul palmei, legate pe creștetul cocului, și ca dogane de o oca aruncate pe spate; toate acestea aduse de porunceală, assortis, de la cele mai renumite modiste din Paris...”

Împreună cu darul, incontestabil, al reconstituirii, Ion Ghica deține și un talent de narator indubitabil, valorificând în evocările sale documente, amintiri, studii economice sau sociale. Scriitorul trece cu ușurință de la narațiune la descriere și la anecdotă, uneori dramatizând, jucând succesiv mai multe roluri. Ion Ghica are în comun cu Vasile Alecsandri sau cu I.L. Caragiale redarea câtorva tipuri morale comune (demagogul, semidoctul, parvenitul) dar și utilizarea onomasticii ca modalitate eficientă de caracterizare a eroilor: Zinca Limbuțeasca, Secătureanu, Jăpcănescu, Tache Țuica.

Se poate spune că Ion Ghica își configurează eroii în dinamismul evoluției lor, ca un nuvelist romantic, atent la contraste sufletești și la

schimbări bruște de mentalitate. În acest fel descrie, de pildă, prăbușirea în mizerie a unui personaj: „Cine n-a văzut pe stradele Stambulului și ale Perei un om desculț cu hainele zdrențe de cerșetor, în cap cu un fes soios, mestecând din gură neconținut, spunând că stomacul său nu mai poate mistui altă mâncare decât ziduri, temelii de casteluri?...”. Se poate observa cu ușurință că Ghica are o anumită preferință epică pentru reprezentarea, într-un discurs narativ puternic impregnat de dramatism, sfârșitului tragic al eroilor săi.

Acești eroi sunt, de altfel, și cei mai apropiați de sufletul său (Nicolae Bălcescu, Grigore Alexandrescu, Nicolae Filimon, Teodor Diamant, căpitanul francez Laurent ș.a.), oameni înzestrați cu un talent deosebit, care își consumă destinul în lupta cu o societate ce nu este la înălțimea idealurilor lor. Într-o astfel de viziune e prezentată înmormântarea lui Teodor Diamant: „O cutie din patru scânduri de brad, într-o căruță cu un cal, a dus rămășițele lui la biserică... Nu am cunoscut un om mai blând, mai modest și mai devotat decât dânsul. Filantrop și umanitar, era din neamul acelora din care au ieșit apostolii, martirii și sfinții. O fi având el oare o piatră pe mormânt?”

De asemenea, funeraliile lui Grigore Alexandrescu sunt înfățișate în contrast cu cele pline de fast ale unui fost ministru: „Mai an, capitala noastră era în picioare, alergau toți în toate părțile, da om peste om. Oștirea pe jos și călare, înșirată pe stradă, cu arma la pământ și cu steagurile în zăbranic negru, muzici la toate răspântiile; clopotele mari și mici sunau la o sută de biserici, de luau auzul, urla orașul de vuiet, și turnul se auzea în depărtare, trăgând a jale... Acu, nu de mult, tot pe aceeași cale și tot către același locaș, mergea în tăcere și neabăgat în seamă, fără steaguri, fără tobe și fără surle, dricul modest în care erau rămășițele pământești ale poetului Alexandrescu. Tăcutul și puțin numerosul cortegiu făcea contrast cu acea zgomotoasă și măreață petrecere a fostului ministru. Mi-am zis că pentru marele poet era momentul când răsărea ziua din care începea a trăi, și a trăi etern în inima și memoria românilor”.

Înclinația pentru aceste evocări patetice, în care pornirea nostalgică și diatriba se regăsesc în aceeași expresie denotă, totuși, o viziune asupra societății profundă, echilibrată, ce se înscrie, în datele sale fundamentale, în sfera realismului critic, ce va fi consolidat mai târziu în literatura română de Caragiale sau Slavici. Ion Ghica evocă, în *Scrisorile către Vasile Alecsandri* tablouri pitorești și luminoase, altele

în culori sumbre, într-un stil eliberat de orice constrângeri stilistice, de o rară expresivitate și plasticitate narativă, specifice genului epistolar.

CAPITOLUL XIII

PROZA ȘI DRAMATURGIA POSTPAȘOPTISTĂ

NICOLAE FILIMON

Nicolae Filimon (1819 – 1865), debutează în 1857 în ziarul „Naționalul” cu o cronică muzicală, publicând, în 1858, nuvela *Mateo Cipriani*. Alte opere: *Excursiuni în Germania meridională* (1860), *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* (1861). Capodopera sa e *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă*, apărută în 1862 în „Revista română” și în 1863 în volum. Romanul e neterminat, lipsind partea a II-a, cea care îi vizează pe „ciocoii noi”.

Autorul își propune, după cum precizează în *Prolog* să înfățișeze tipul ciocoiului „în deosebitele faze prin care el a trecut, de la ciocoiul cu anterior și cu călămări la brâu al timpurilor fanariotici, până la ciocoiul cu frac și mănuși albe din zilele noastre”. Filimon urmărește destinul unui parvenit, Dinu Păturică, personajul care, prin lingușire și înșelăciune, face avere și urcă treptele ierarhiei sociale, de la slujitor mărunț până la rangul de boier și mare dregător. Autorul se documentează minuțios, folosind informațiile de arhivă, pentru evocarea detaliată a cadrului epocii, pentru descrierea costumelor personajelor, dar și pentru reconstituirea arhitecturii, romanul căpătând astfel caracter balzacian. Eugen Lovinescu apreciază că „Fără a fi un monument estetic, *Ciocoii* lui Filimon sunt o operă viabilă, o frescă neisprăvită, dar încă destul de vastă, străbătută de o acțiune epică nu îndeajuns de ferită de invazia amănuntelor: o frescă în care semnificativul înlătură esteticul, iar cronologicul dăunează compoziției. Puterea de observație este însă incontestabilă: în capitole inegal interesante și uneori strict didactice, se desfășoară, astfel, întregul tablou al acestei societăți de sfârșit de regim”.

Scriind literatură, N. Filimon nu urmărește să-și amuze sau să-și delecteze cititorii, ci, mai curând, urmărește un scop educativ, aspectul etic al faptelor narate. Personajele Dinu Păturică, Andronache Tuzluc și Chera Duduca, pe de o parte, Gheorghe, Banul C. și Maria, pe de alta, reprezintă două serii antinomice ireconciliabile, modele negative și pozitive de aspirație și conduită. Complexitatea romanului rezultă din pendularea între senzaționalul romantic și veridicitatea realistă, între

voința de a reda obiectiv lumea și tendința moralizatoare a autorului. Dinu Păturică face parte din categoria personajelor cu valoare de arhetip.

Romanul lui Nicolae Filimon e considerat de N. Manolescu „Mai curând parabolă a arivismului, decât o descriere realistă a lui”.

E vorba de o parabolă a relațiilor și conflictelor sociale, văzute într-o perspectivă antinomică.

Personajele sunt descrise prin notația gesturilor, prin reproducerea vorbirii lor, dar și prin descrierea fizionomiilor. Atitudinea autorului față de personajele sale rezultă din epitetele prin care le caracterizează, dar și din comentarii subiective ce însoțesc adesea faptele. De aici rezultă retorismul, apelul la unele expresii tipice de extracție folclorică sau aluziile culturale. Uneori, comentariile autorului capătă o turnură ironică, ușor parodică, chiar.

Comparat cu scriitorii care l-au precedat, Nicolae Filimon pare un scriitor mai matur, evoluat, un autor ce dovedește o înțelegere superioară a funcției și posibilităților literaturii. Acest fapt e vizibil atât la nivelul tematic, prin noutatea și profunzimea realității investigate, cât și sub raport compozițional. Se poate, de altfel, afirma că opera lui Filimon este o sinteză a tendințelor literare din epoca sa; romanul sentimental și de moravuri, proza de mistere, romanul de senzație și realist, povestirea istorică – se regăsesc, în proporții diverse, în creația lui N. Filimon. După G. Călinescu, perenitatea operelor lui Filimon provine din „marea siguranță a desenurilor și tonurilor fundamentale”. Filimon, deschide prin romanul său, drumul realismului în proza românească, dominată până la el de romantism, făcând tranziția de la scriitorii pașoptiști la marii clasici ai literaturii române.

Alături de tehnica realistă – balzaciană, prozatorul e atent la modul de a se exprima al personajelor prin care dezvăluie structura lor morală, gândurile și sentimentele lor. Forța descriptivă, capacitatea de evocare e completată de arta dialogului, care asigură unor episoade un caracter scenic, fiind tensionate dramatic. Se realizează astfel o sinteză a tehnicii narative și teatrale, care conferă relief și culoare narațiunii *Ciocoii vechi și noi* e primul roman tipologic din literatura română, cu personaje complexe, dar și cu o viziune cuprinzătoare asupra sferei socialului, tratat în mod obiectiv și veridic.

ALEXANDRU ODOBESCU

Al. Odobescu (1834 – 1895) Debutează cu poezia *Odă României*

și studiul *Despre satira latină* în revista „România literară” (1855).

Scrie nuvele de inspirație istorică: *Mihnea-vodă cel Rău*, *Doamna Chiajna*, care vor fi publicate în volumul *Scene istorice din cronicile Țării Românești* (1860).

Capodopera sa e *Pseudokinegeticos* (1844), un eseu pe tema vânătorii.

Alte opere sunt: memoriul de călătorie *Câteva ore la Snagov* (1861), pamfletele *Prandiulu academicu* și *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice*. De asemenea, Odobescu a avut preocupări de istorie literară și folclor (*Mișcarea literară din Țara Românească în secolul al XVIII-lea, Poezii Văcărești*), studii de arheologie (*Istoria arheologiei, Tezaurul de la Pietroasa*).

Prin scrierea nuvelor istorice, Odobescu se integrează într-o tendință națională inaugurată de C. Negruzzi și Gh. Asachi. Fiecare nuvelă e împărțită în 4 capitole, având câte un motto și evocă personalitățile puternice, voluntare (influența lui Negruzzi). Originalitatea nuvelor istorice e dată de informația istorică extinsă, descrierile de natură abundente, fraza amplă, compoziția echilibrată. Informația istorică bogată e valorificată de Odobescu într-o viziune personală, documentul fiind completat de apelul la imaginație, creându-se episoade dramatice, vaste tablouri de epocă. Fără a avea construcția armonioasă, simetrică a nuvelei lui Costache Negruzzi, nuvelele lui Odobescu sunt creații memorabile, modele de artă descriptivă, de stil și limbă literară în proza românească.

Pseudokinegetikos e primul veritabil eseu din literatura română, un eseu social al cărui laitmotiv e călătoria, prin spațiu și timp, fără o schemă tipologică riguroasă. Lucrarea e structurată în 12 capitole (din care ultimul, „cel mai plăcut pentru cititor” e alcătuit numai din puncte de suspensie). Primul capitol se desfășoară în jurul unui motiv autobiografic, în care predomină evocarea și descrierile de natură (*Bărăganul*).

Capitolul al doilea e pronunțat filologic. Aici, autorul scoate în relief laturile mai puțin grave ale erudiției. Capitolul al treilea e un fel de rezumat, o schiță a *Falsului tratat de vânătoare*. În continuare autorul înfățișează modul în care tema vânătorii a fost reflectată în domeniul picturii, sculpturii, muzicii și literaturii. În acest fel, spațiile artistice și epocile istorice sunt evocate printr-o foarte subtilă tehnică a digresiunii, într-o dizertație caracterizată de spirit asociativ și

sintetic. Există și fragmente în care predomină anumite procedee de relativizare a discursului: ironia, parodia și paștișă. În capitolul X și XI, Odobescu descrie o călătorie pe plaiurile Buzăului și relatează basmul *Feciorul de împărat cel cu noroc la vânat*. În *Pseudoki-negetikos* impresionează erudiția autorului, dar și naturalețea relatării judicioase. Eseiul are atitudinea unui om degajat, înclinat mereu spre digresiune și spre construcțiile parantetice.

Din punct de vedere stilistic, opera lui Odobescu se caracterizează printr-un puternic simț al limbii, dar și prin subtilitatea rafinată în construcția și cizelarea frazelor.

Nu de puține ori, cuvântul vechi se îmbină cu termenul savant, neologic, autorul integrând versificări populare, expresii tipice, proverbe și zicători, într-un stil bazat pe oralitate și expunerea erudită. Vladimir Streinu apreciază că autenticitatea stilului lui Odobescu provine din „originalitatea lui unică de a fi un clasic și un clasicist care nu s-a încadrat genuistic în formele tradiționale”.

Stilul și arta literară în *Pseudokinegetikos* de Alexandru Odobescu

S-a spus, pe bună dreptate, că, dacă s-ar încerca definirea și tipologizarea tendințelor și a trăsăturilor fundamentale ale culturii și literaturii românești de la mijlocul secolului al XIX-lea prin profilul literar al unui singur scriitor, numele lui Alexandru Odobescu ar trebui să fie invocat printre cele dintâi. Odobescu est autorul unei creații de o varietate impresionantă, ce izvorăște dintr-o erudiție ce va fi rivalizată în epocă doar de aceea a lui Hașdeu, dar și dintr-un talent cizelat de normele clasiciste, dintr-o intuiție subtilă și sigură.

Toate acestea legitimează un creator a cărui scriitură oglindește în modul cel mai pregnant tendințele diverse ce își disputau întâietatea în vremea sa. Acest fapt nu a trecut, desigur, neobservat. Garabet Ibrăileanu considera viziunea artistică a lui Odobescu o sinteză de „patruzecioptism muntenesc și criticism moldovenesc”, în timp ce Tudor Vianu considera că această viziune îmbină „pașoptismul cu umanismul”.

Fără îndoială că opera lui Alexandru Odobescu este deopotrivă expresia unui spirit pașoptist, generos și vizionar, dar și manifestarea unui spirit critic ce își dezvăluie pasiunea disocierilor, dar și a unor sinteze deosebit de pregnante. Orizontul cultural pe care opera lui Odobescu îl constituie este alcătuit din pașoptismul având o vastă

cultură clasicistă, dar și din idealuri romantice incontestabile.

Expresia cea mai înaltă a talentului lui Alexandru Odobescu este, desigur, *Pseudokinegetikos*, „unul din monumentele cele mai de seamă ale stilului narativ și descriptiv în literatura română a secolului al XIX-lea”, cum l-a definit Tudor Vianu. În anul 1874, când avea patruzeci de ani, Odobescu se găsea în punctul cel mai înalt al evoluției sale creatoare.

Este aproape imposibil de definit și de încadrat tipologic stilul și genul acestei opere literare. Primii cititori ai operei au simțit caracterul ei hibrid, neomogen, inedit, fără să-l fi denumit în vreun fel. Cu toate acestea, *Pseudokinegetikos* poate fi considerat primul eseu din literatura română, având toate semnificațiile și trăsăturile acestei specii a literaturii: pasiunea detaliului și, totodată, libertatea compozițională, spiritul de sinteză și geniul parantetic, erudiția care se resoarbe în pagină cu dezinvoltură și grație stilistică, toate acestea îmbinate cu un talent asociativ ieșit din comun și cu o vervă narativă și descriptivă ce nu este egalată decât de perfecta adaptare a expresiei la fond, a spiritului la literă.

Nu trebuie, de asemenea, omise nici numeroasele digresiuni, prin care autorul se abate de la subiectul dat, pentru a reveni și a se îndepărta iar, într-o foarte subtilă artă a distanțării și a apropierii.

Eseul este o specie literară ce are toate atributele unei dizertații asupra unei teme a științelor sau a filosofiei, scrisă cu mijloace literare, un produs al spontaneității mai degrabă decât al studiului și al erudiției, urmărind să-l delecteze pe cititor, și nu atât să-l instruiască. Eseul poate fi definit ca un fel de poezie a ideilor.

În realitate, acest gen de scrieri se poate fundamenta pe cercetarea cea mai riguroasă și pe cea mai amplă informație, dar eseistul adoptă față de rezultatele lui o atitudine lipsită de pedanterie, liberă de servituțile și de rigorile constrângătoare ale metodei. Ceea ce caracterizează eseul este, așadar, modalitatea dicțiunii prin care se exprimă conduita, personalitatea unui scriitor, atât de stăpân pe mijloacele sale scripturale, dar și pe conținuturi, încât le poate trata pe acestea din urmă cu detașare și grație.

Nu întâmplător Odobescu așază în fruntea eseului său un motto împrumutat din Martial: *difficiles nugae* – nimicuri anevoioase, o alăturare de cuvinte ce sugerează lipsa de pretenții a acestei opere, dar și efortul cercetării pe care modestia și bunul lui gust preferă s-o

ascundă. *Pseudokinegetikos* a fost scrisă, inițial, ca o prefață la un manual de vânătoare al prietenului autorului, C.C. Cornescu.

Odobescu scrie, în loc de prefață, o carte „în opozițiune fățișă cu *Manualul vânătorului*, după cum el însuși se exprimă într-o scrisoare către Cornescu: „pe când tu, în fine, studiai cu luare-aminte caracterele fizice și etice ale celor mai obicinuite subiecte însuflețite de vânătoare, eu, ca un nevânător ce sunt, m-am apucat să colind răstimpii și spațiile căutând cu ochii, cu auzul și cu inima priveliști, răsunete și emoțiuni vânătoarești. Colindând, m-am rătăcit și iată-mă acum ajuns din fantastica-mi călătorie cu un sac așa de îngreuiat de tot felul de petice și de surcele, adunate de pretutindeni, încât nu mai cutez, Doamne ferește! nici chiar eu însumi să-l arunc în spinarea Manualului tău. Am luat deci pretențioasa hotărâre de a le deșerta într-un volum deosebit, ce-l voi tipări pe seama lor, și care, sub un titlu pedantic și arhaic spunând vânătorilor numai lucruri ce sunt de prisos artei lor, va întocmi un fel de *Fals tractat de vânătoare, Pseudokinegetikos*, în opoziție fățișă cu *Manualul* tău, care, deși mai scurt, este, însă, cu mult mai folositor celor care vor să învețe ceva cu temei”.

De fapt, în ciuda tonalității de badinerie și a modestiei, mai mult sau mai puțin ostentative, în scrisoarea adresată lui Cornescu, scriitorul urmărește, ca și Lessing în *Laocoon – sau despre limitele dintre artele plastice și poezie*, să ofere o operă literară în care, îmbunând plăcutul cu utilul, să fie instructiv și atrăgător totodată.

De fapt, deosebirea dintre *Laocoon* și *Pseudokinegetikos* este fundamentală. Lessing este, în esența personalității sale, un filosof de structură iluministă și scopul lui era să stabilească un adevăr general cu privire la natura plasticii și a poeziei, a artelor coexistenței și a artelor succesiunii, în timp ce Odobescu rămâne, în opera sa, un istoric și un artist, un spirit foarte atent la singularitatea operelor și la valoarea lor expresivă. Rătăcirea lui Odobescu pe urmele motivului artistic al vânătoriei nu are ca scop probarea, demonstrarea vreunei teze, a vreunui principiu cu caracter de generalitate.

Rătăcirea este un simplu pretext pentru autor pentru a se putea delecta prin evocarea unei mari varietăți de opere aparținând tuturor artelor și tuturor epocilor de creație, în care se reflectă una dintre formele de vigoare și de sensibilitate umană: „S-ar putea deștepta într-o asemenea operă, scrie Odobescu, mii de idei energice și salubre care ar scălda mintea obosită și sufletul amorțit în roua întăritoare a

timpilor de antică vârtosie trupească; apoi ar veni rândul cugetărilor dulci și duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vânătorului și care, cu tot nesațiul lor de amor, fac uneori ca o lacrimă de dor și de îndurare să-i roueze geana. Într-acea carte și-ar găsi locul și întâmplările comice și spusele glumețe și petrecerile zgomotoase, care înveselesc viața vânătoarească; apoi într-însa s-ar vedea încă cum artele și poezia au știut să-și însușească și au izbutit să răsfrângă în producțiuni de merit toate aceste felurite fapte și simțiri”.

Cartea lui Odobescu e compusă, astfel, dintr-un mozaic de citate, dintr-un șir de analize ale unor opere plastice și muzicale, dar și din amintirile autorului, din reflexele autobiografice încrustate în operă cu subtilitate compozițională. Ni se revelează, din paginile *Falsului tratat*, un autor iubitor de natură, de viață populară, de folclor, de toate bucuriile vieții, un temperament sociabil și, în același timp, iubitor de jovialitate. Amestecul de curiozitate erudită, de vigoare rustică și de vitalitate întrupează una dintre ipostazele tradiționale, și fundamentale, în același timp, ale umanismului.

Pseudokinegetikos este, cum s-a mai spus, un potpuriu, un magazin de „bric-a-brac” cuprinzând în structurile sale orice obiect artistic, de la descripția exactă de amator a unui tablou până la cuplet. Tehnica lui Odobescu ni se relevă în continua deplasare a accentelor și a atenției și, spre distincție de Lessing, în dezorganizarea oricărei intenții de sistem. Ca liant al operei saltradește, ca din neatenție, pasaje traduse din texte străine, pentru a se denunța mai apoi. Ca artist, Odobescu este un peisagist al imensității câmpiilor nesfârșite, cu o viziune amplă, panoramică asupra naturii.

Scriitorul începe, în mod paradoxal, prin a se recuza, plângându-se că-i lipsește competența, aplicația pentru domeniul cinegetic. El este, cum spune, ca „ageamiul” care vânașe curcile babelor sau ca simigiul căruia-i mâncase plăcintele dascălul Caracangea. A luat parte, totuși, la unele vânători, s-a oprit la cârciuma unchiașului Dor-Mărunt, povestind cu tămădăienii din căruțe și admirând întinderile Bărăganului.

Într-adevăr, în copilărie și în adolescență, Odobescu a străbătut Bărăganul, lăsându-se copleșit de farmecul acestor câmpii de o vastitate copleșitoare. Într-o scrisoare adresată mamei sale, Catinca Odobescu, scriitorul relatează călătoria de la Călăreți la Balta-Albă, prin inima Bărăganului.

Ca în cazul marilor artiști ai cuvântului, imaginile fixate pe retina copilului s-au impus cu o deosebită forță în conștiința scriitorului aflat la maturitate și au sintetizat una dintre cele mai expresive pagini din literatura noastră consacrate câmpiei Bărăganului. „Și eu am văzut cârdurile de dropii, cutreierând cu pas măsurat și cu capul ațintit la pază acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane sub arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăți, cu mii de minarete, în palate cu mii de încântări”.

Scriitorul a văzut de asemenea, cu ochiul său atent la vestigiile istoriei, movilele străvechi de pe malul Ialomiței „sentinele mute și gârbovite subțirale ale lor bătrâneți”. În conturarea tabloului de natură, Odobescu acordă o importanță majoră imaginilor acustice, notând cu finețe ecourile sunetelor în cugetul călătorului: „Când soarele se pleacă spre apus, când murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului (...). Singure stelele nopții se uită de pe cer la dânșii; ei aud cu urechile toată acea nenumărată lume de insecte ce se strecoară prin ierburi, țiuind, scârțâind, fluierând, şuierând, și toate acele mii de glasuri se-nalță cu răsunet potolit în tăria nopții...”

Cântecul cocorilor îi amintește autorului versurile lui Dante din *Infernul*. Bărăganul seamănă, apoi, cu stepa malorusiană din *Taras Bulba* a lui Gogol. De altfel, scriitorul cunoaște foarte bine literatura rusă, cum o dovedesc și numeroasele citate în rusește sau traduceri de expresii și cuvinte din limba rusă.

Manualul nu amintește nimic despre legiurile prohibitive ale vânatului, în epoca fecundării când domnește Venera, „născătoarea sporniceii ginte romane, dezmiardătoarea zeilor și oamenilor”, cântată de Lucrețiu la începutul poemului său. Vânătorul pornește deci cu copoi lui în lunile primăverii și scriitorul se lasă încă o dată să alunece, pentru a ne vorbi despre câinii de vânătoare, pe care „nerăbdarea îi face să tremure mai mult decât frigul”.

Este intercalată, de asemenea, aici anecdota despre vânătorul lăudăros care se lasă tras de mânecă. Abia acum ajunge scriitorul să urmărească istoria plastică și literară a motivului vânătoresc. Începutul operei se referă la descrierea a trei opere: *Diana cu ciuta*, grup monumental antic, *Diana din Poitiers* a lui Jean Goujon și gravura lui Albert Dürer, înfățișând întâmplarea sfântului Hubert, patronul

vânătorilor.

Paginile descriptive, de o extremă plasticitate și rigoare, în concurență cu acelea ale *Istoriei arheologiei*, își fac locul aici: „A fost fără îndoială un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile artistul subțil a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, aceea blândă și splendidă fecioară de marmură care s-avântă, ageră și ușoară, sub creșturile dese ale tunicii ei spartane, scurtă în poate și larg despicată în umeri...”

Grandoarea antică a statuii este pusă de autor în contrast cu morbidețea „modulată în linii unduioase” a operei lui Jean Goujon și cu geniul reflexiv și iubitor de „naive amănunte” al artistului german Dürer. „Mă opresc, căci mi se pare că iar am greșit calea!”, exclamă scriitorul la un moment dat, într-o pornire autoironică și parodică.

O linie dreaptă a expunerii nu este însă posibilă. Coborându-se în trecut sau avântându-se, într-un impuls vizionar spre viitor, fără ordine sau fără un plan bine structurat, cedând tentațiilor divagației, scriitorul trece de la artele plastice la literatură, vorbind pe rând despre tratatele cinegetice ale antecilor, despre sculpturile de pe arcul roman al lui Constantin cel Mare, despre desenele preistorice de pe pereții grotelor din Franța, despre alto-reliefulurile egiptene și asiriene sau despre picturile lui Rubens sau Ruysdael.

În această lungă peregrinare prin domeniul artei și al literaturii, Odobescu este unul dintre cei dintâi care vorbește cititorilor români despre scriitorii ruși, nu numai despre Gogol, dar și despre Turgheniev, cu ale lui *Povestiri de vânătoare*. Odobescu combate, astfel, o prejudecată a latiniștilor: „La noi acuma, când vorbește cineva despre slavoni, fie în materie de literatură, de istorie și mai ales de agricultură, apoi îl ia lumea la ochi și-și aprinde paie în cap. Se găsesc chiar unii mai radicali, mai puriști, mai români chiar decât toată „semenția românească”, decât toată «terrina romanescă», ba și decât toți «boii romanesci», care-l izbesc și cu câte «una mostra de critica» de-i resună creierii. Sper însă că eu unul am să rămâi nevătămat...”

Cu excepția lui Hașdeu, nimeni dintre contemporanii lui Odobescu nu arătase un orizont mai larg al culturii, pe care el de altfel n-o afișează cu pedanterie, ci cu grația unui amator pentru care erudiția este un obiect al delectării sale.

Eruditul Odobescu, perindat prin literaturile și vestigiile istoriei umanității, este un om cu o extrem de subtilă sensibilitate la frumos,

dar și la spiritualitatea populară. Scriitorul își cunoaște țara și admiră frumusețile acesteia; înainte de Vlahuță, Hogaș și Sadoveanu, Odobescu a dat geografia poetică cea mai întinsă a pământului românesc, cunoscând deopotrivă datinile populare, legendele și poeziile folclorice, intercalând, chiar, în basmul bisoceanului, o mică arhivă folclorică. Scriitorul observă animalele, este atent la numele florilor, ale păsărilor și ale ierburilor. Adună cu pasiune nume de păsări, prezentând cititorilor varietatea atât de pitorească a neamurilor lor (dumbrăvence, pitulice, presure, sfrâncioci, petroșei și sfredeluși, cintezoii și pițigoii).

De asemenea, se poate spune că Alexandru Odobescu vorbește cu naturalețe și spontaneitate graiul poporului, nu numai atunci când reproduce vorbirea unui personaj popular, dar și în propriile sale enunțuri, valorificând un vocabular adecvat, care este alternat cu arhaisme și neologisme, dar și cu ziceri tipice și exclamații: „Dar ce făcui, vai de mine?”, „Doamne ferește!...”, „Hai s-o lăsăm încurcată!...” etc.

Nu trebuie să omitem faptul că Odobescu este și un foarte înzestrat culegător de literatură populară. El culege proverbe și ziceri tipice, pe care le valorifică în eseuul său. S-ar putea chiar alcătui o antologie de maxime, proverbe, locuțiuni prezente în *Pseudokinegetikos*. Iată câteva exemple: „tararaua neamțului”, „a prinde iepurele cu carul”, „din coadă de câine sită de mătase nu se poate face”, „a vedea cam sus găina” etc.

Materialul lexical și figurativ intră, în *Pseudokinegetikos*, în construcții sintactice desfășurate amplu, într-o ritmică lentă, în largi perioade binare sau ternare, alcătuite din propoziții principale coordonate, pe care se altoiesc determinări propoziționale în grupuri de două sau trei.

Aceste perioade vaste și calme nu sunt însă ale unui orator, ci ale unui om înțelept care are timp să povestească și care nu lasă deoparte nimic din ceea ce se înfățișează memoriei sale bogate și ochiului care vede tablouri întregi. Limba lui Odobescu, cu împletirea ei caracteristică de material popular și neologic, de forme ale originalității și ale exprimării savante, ca și stilul său, cu perioade larg desfășurate, după legile simetriei și ale cadenței muzicale, ating în *Pseudo kinegetikos* cea mai desăvârșită concretizare.

Comentând opera lui Odobescu, Mihai Eminescu observa înainte

de toate „limba curată și farmecul noutății. O mulțime de cuvinte și forme idiomatice, până acum scrise prea puțin sau defel, dar a căror origine este limba poporului nostru, fac cartea prețioasă și din punct de vedere lexical”.

BOGDAN PETRICEICU HAȘDEU

Bogdan Petriceicu Hașdeu (1838 – 1907), a fost o personalitate polivalentă, poet, prozator, dramaturg, filolog, istoric și folclorist. Editează mai multe publicații: „România”, „Foiță de istorie și literatură”, „Din Moldova” (la Iași), „Aghiută”, „Satirul”, „Traian”, „Columna lui Traian”, „Revista nouă”. A fost profesor la Universitatea din București, director al Arhivelor Statului, membru al Societății Academice Române. A publicat două volume de poezii: *Poezie* (1873), în care e prefigurat lirismul arghezian, și *Sarcasm și ideal* (1897) în care tonalitatea lirică e mai sumbră iar conținutul poetic eterogen. Ca prozator, Hașdeu e autorul unei nuvele, *Duduca Mamuca*, republicată sub titlul *Micuța* și al unui roman istoric neterminat, *Ursita*. Hașdeu poate fi considerat întemeietorul dramei istorice românești, prin piesa *Răzvan și Vidra* (o primă versiune purta titlul *Răzvan-vodă*).

Alte încercări dramatice: *Răposatul postelnic*, *Doamna Ruxandra* și *Trei crai de la răsărit*. Hașdeu a avut și preocupări filologice în lucrările *Principie de lingvistică*, *Cuvente din bătrâni* (culegere de texte românești vechi) și o adevărată enciclopedie națională și o antologie de literatură populară și cultă. De asemenea, Hașdeu editează *Arhiva istorică a României*, publică 2 volume din *Istoria critică a românilor* și o monografie istorică intitulată *Ion Vodă cel Cumplit*.

Istoria e una din marile teme ale creației lui Hașdeu; istoria e preluată ca pretext în unele opere literare, dar e și privită ca o posibilitate de evocare a unor evenimente și personalități exemplare, în spiritul adevărului istoric, sau ca raportare la prezent.

În prefața la ediția a II-a a piesei *Răzvan și Vidra* (1867), Hașdeu mărturisește că a intenționat „o producere literară psihologică și istorică”. În latura psihologică autorul și-a propus să dea fiecărui personaj „chiar și dintre cele secundare, câte o nuanță proprie și obiectivă”, în timp ce în plan istoric scopul său a fost acela de a înfățișa istoria epocii, dar și istoria unei personalități singulare, a lui Răzvan.

Sursele de inspirație sunt găsite în operele cronicarilor moldoveni, în documente vechi, dar și în biografia lui Răzvan scrisă de N. Bălcescu. Tema o constituie evocarea unui moment din istoria

Moldovei de la sfârșitul secolului XVI; în realizarea acestei teme, Hașdeu dezvoltă o serie de motive ca: ascensiunea săracului, răsplătirea răului prin bine, dorul de țară etc.

Piesa *Răzvan și Vidra* e concepută de Hașdeu ca o „poemă dramatică în cinci cânturi” (*Un rob pentru un galben, Răzbunarea, nepoata lui Moțoc, încă un pas, Mărirea*), fiecare cânt având un motiv sugestiv pentru conținutul său. În primele două cânturi axul acțiunii îl constituie conflictul social dintre cei săraci și boieri, iar în celelalte trei accentul cade pe latura psihologică, pe frământările sufletești ale celor două personaje principale.

Acțiunea piesei urmărește diferite momente ale ascensiunii lui Răzvan, de la conducător de rob țigan eliberat la aceea de domn al Moldovei. De la început, personajul își dezvoltă o serie de însușiri umane deosebite, care îi înnobilează caracterul. Destinul lui Răzvan va fi înrâurit decisiv de întâlnirea cu Vidra, tip al femeii voluntare, care, observându-i aptitudinile, îl conduce pe calea ambiției de a se înălța până la scaunul domnesc.

Răzvan reușește să devină domn al Moldovei, pentru o scurtă durată, însă. Personajele se pot clasifica în două grupe: pe de o parte Răzvan și Vidra, cu profiluri caracterologice foarte pregnante, personaje pe care scriitorul le descrie din perspectiva vieții lor psihologice, afective complexe, cu o evoluție adesea neașteptată.

Structura morală a lui Răzvan e într-o foarte limpede antiteză cu starea sa socială și materială. Drama acestui personaj e de a fi condamnat la un destin pe care nu el și l-a ales și ale cărui constrângeri sunt în contradicție cu aspirațiile lui intime. Prin Vidra dramaturgul și-a propus să înfățișeze un caracter ambițios, orgolios. Dacă Răzvan e omul actelor eroice, Vidra e eroina actelor psihologice, ea impunându-se ca un abil regizor al gesturilor lui Răzvan. Personajele din planul secund al dramei creează atmosfera epocii prin figuri reprezentative, delimitate în două tabere: cei săraci (Tănase, Răzășul, haiducii) și boierii, (Bașotă, Zbiera). Originalitatea dramaturgului rezidă și în antiteza puternică ce se stabilește între cele două grupuri de personaje.

ADDENDA

POEZIA ROMÂNEASCĂ DE LA DOSOFTEI LA VASILE ALECSANDRI. DOSAR DE RECEPTARE CRITICĂ

POEZIA ROMÂNEASCĂ VECHĂ

„Dacă noi citim acum pe Olahus în traducerea din 1968 a lui Ștefan Bezdechi, orice intuiție a versurilor ne este falsificată de straiul contemporan în care ni se înfățișează. Și, din contra, faptul că *Psaltirea* lui Dosoftei nu este decât traducerea (nici măcar foarte liberă) a textului biblic nu prezintă pentru noi absolut nicio însemnătate, într-atât este de impresionant efortul mitropolitului moldovean de a-și crea limba poetică necesară uriașei lui întreprinderi. Din această pricină, linia despărțitoare trebuie să treacă printre versurile compuse în limbi străine (a căror traducere, mai veche sau mai nouă, face imposibilă perceperea lor ca artă literară a vremii când au fost scrise și le sustrage competenței noastre strict critice) și versurile compuse în limba română (indiferent dacă sunt traduceri, prelucrări sau originale), care ne dau savoarea intactă a unui moment din evoluția limbii poetice, cu vocabularul și sintaxa ei arhaică, cu metrii, rimele, structurile strofice, cu, în fine, expresivitatea ei uneori involuntară, dar cu atât mai remarcabilă. De la Coresi la Dosoftei și, de acolo, mai departe, la Budai-Deleanu și, în cele din urmă, la Eminescu, Istoria poeziei noastre se confundă cu însuși drumul pe care-l străbate limba română, cu transformările, eșecurile și biruințele ei”.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 8

„Istoria *beletristicii* românești începe – astfel – în Transilvania Școlii Ardelene, după cum întâile pagini de teorie literară, menită să susțină acest efort de cultură pe un șantier nou, tot aici s-au scris. În momentul în care dincoace de munți poezia, în față, nu poate înfățișa mai mult decât numele unor Ienăchiță, Alecu și Nicolae Văcărescu, sau al lui Matei Milu și Ioan Cantacuzino, Transilvania dă, în această ambianță nouă, o capodoperă, întâia creație modernă a literaturii române capabilă să stea alături de celelalte produse ale genului din literatura universală: *Țiganiada*. Este drept că ea n-a circulat în epocă, rămânând în manuscris, dar nu constituie mai puțin, împreună cu explicația retrospectivă a intențiilor sale din Prologul din 1812, o anticipație a dezvoltării viitoare a literaturii române. Budai-Deleanu reușește să clădească o operă după modele clasice și occidentale moderne, năzuind a «introduce un gust nou de poezie românească» încă de pe pragul secolului care va da pe Heliade Rădulescu (n.1802) și apoi pe Mihai Eminescu. Școala Ardeleană descoperă astfel, rând pe rând, direcțiile și formele evoluției culturii române moderne. Ea descoperă și creează cultura cu un public nefeudal, pregătindu-l

pentru beletristică, și imprimă întregii atmosfere intelectuale o temperatură înaltă, un patos constructiv și militant pus în slujba idealului național fundamentat pe crezul originii și al mândriei latine. Aceste elemente se vor sincroniza, la începutul secolului al XIX-lea, cu efervescența spiritului modern european a tinerei generații intelectuale din Iași și București, într-un proces îmbrățișând de pe arcul carpatic întreaga arie românească”.

George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, p. 299 – 302

DOSOFTEI

„Ideea de a versifica psalmii și de a-i așeza pe melodii, pentru a fi cântați în biserici, în reuniuni, în case, a pornit de la calviniștii francezi.

Calvin însuși a versificat câțiva psalmi, dar cele mai frumoase versuri le-a dat poetul francez Clément Marot (1495 – 1544), care a versificat 50 de psalmi. De la aceștia s-au inspirat traducători din toate țările pe unde a pătruns Reforma, până la marele poet polon Jan Kochanowski, a cărei operă publicată în 1577 și retipărită apoi în numeroase ediții – 15 până la vremea lui Dosoftei – a servit de imbold pentru traducere și de model pentru versificația lui Dosoftei (...).

Dosoftei a luat însă de la Kochanowski numai modelul, formele de versificație în general, căci în amănunte măsura versurilor lui corespunde cu măsura versurilor lui Kochanowski. Fondul traducerii a rămas neatins de influența polonă”.

N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, p. 205 – 206

„Glosând pe marginea textului ei, Dosoftei face, în bună tradiție medievală europeană, alegerează psalmică pentru uzul cititorilor neștrăbătuți cu acest fel de scrisoare: «*Genunea* este lumea cea cu valuri. *Corăbiile*, sufletele, că cu mare grijă trec de scapă de *chiți*, de primejdie» etc.

În fața nemijlocitelor reprezentări sensibile ale mitologiei psalmice, suntem invitați, așadar, la căutarea unor semnificații mai adânci. De aceea, se poate spune despre *Psaltire* că însemnând, fără îndoială „*suirea gândului către Dumnezeu*” într-un patetic dialog cu cel aflat în «lumină neapropiată», ea este în același timp o vastă alegorie care «foarte suie mintea ca pe niște stepene la adâncimea cea naltă a adâncului înțelesului» sortii omului în lume. O neliniștitoare *alegorie a a vieții și morții*, altfel, și mai frumos spus, a «petrecerii ceștia deacia» și a «ducerii ceii într-acolo».

Monologul psalmistului realizează exemplificarea unui dramatic destin colectiv (...). Asediat de «spurcăcioși», omul se simte spre tot ceasul cu dzilele amână». Priveliștea atâtor nărviri rele este cu atât mai întristătoare cu cât omul deține un loc privilegiat în univers, în virtutea căruia, de altfel, dialoghează de la egal la egal cu Dumnezeu (...).

«Doamne, sunt mâhnit și trist cu totul», exprimă o stare de spirit obișnuită psalmistului, nu diferită de aceea a ilustrațiilor contemporani ai lui Dosoftei – Costin și Neculce, în paginile letopisețelor. Răul este, și acolo, însăși existența oamenilor, viața lor tulburată care furnizează nenumărate motive pentru decepții și descumpănire morală. Adâncă mâhniciune a psalmistului se regăsește în constatarea marelui logofăt că în acele vremi de sfârșit de veac al XVI-lea, împresurat cu spaime, «omul împla ca fără sine».

Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, p. 54 – 55

„Cel mai mare merit al lui Dosoftei acesta și este: de a fi oferit în *Psaltire*, pe neașteptate, întâiul monument de limbă poetică românească. În acest scop, el a uzat de toată cultura lui lingvistică, împrumutând și calchiind termeni din cinci sau șase limbi; a creat, totodată, alții nemaiauziți, apelând la vorbirea și, poate, și la poezia poporului, a silit cuvintele să primească accentul trebuitor prozodiei lui pe cât de naive, pe atât de sofisticate; a supus topica unor distorsiuni care ne duc cu gândul la unii poeți din secolul XX, ca Ion Barbu, de exemplu; a organizat, în fine, un adevărat sistem de rime și a încercat mai multe cadențe și mai mulți metri decât găsim în toată poezia noastră de până la romantism (...).

Dar nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci și o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plângerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice”.

N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 13 – 15

„În ritmurile inițiate de dulcele mitropolit, și în acea limbă de vechime, în bătrâneștile lui contorsiuni de cuvinte, aveau să prindă glas, peste veacuri, în vremea noastră cea mai nouă, ritmurile unor poeți moderni.

Sunt, în poezia lui Tudor Arghezi și a lui V. Voiculescu, anume asperități fie voite, ritmări ce în sinuozitatea lor se apropie de un gen de aritmie superioară, departe deopotrivă de poezie ca și de proză – experiență care amintește oarecum de cutezările muzicii atonale – și care au fost pentru prima dată încercate de duiosul nostru psalt. Nu e însă mai puțin adevărat că Dosoftei exprimă și o simțire ce a revenit în poezia lui Arghezi și a lui Voiculescu: tânjirea, înconjurată de scârba păcatului, după Dumnezeu. Fiorul celest în magma terestră”.

I. Negoîtescu, *încercări critice*, p. 21

ION BUDAI-DELEANU

„„Product nou și original», opera lui Budai-Deleanu marchează un moment de revoluție a spiritualității românești: momentul în care poezia dobândește conștiință de sine și e recunoscută ca un mod de existență a spiritului, fapt posibil doar în clipa când vechea confuzie între poetică și retorică este depășită. Această confuzie caracterizează însă – în tradiția bizantină – întreaga literatură română veche (...). În literatura veche, frumosul se realizează *conștient*, prin ornarea discursului – deci la nivel retoric – (...) și nu prin inventarea unor universuri ficționale verosimile – deci la nivel poetic – (dacă revenim, pentru termenii în discuție, la accepția lor aristotelică)”.

Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 101 – 102

„Sinteză a eroicomicului clasic, a travestiului baroc și a pseudoeroicului renescentist, eposul comic iluminist marchează etapa ultimă din evoluția unei specii care se va dizolva în roman, în comedie sau în poem romantic. *Nerodiata*, *Fecioara din Orléans*, *Animalele vorbitoare* tind să devină, din epopei comice, antiepopoi și vădesc secătuirea vocației epice. *Țiganiada* e o operă de excepție, care se naște dintr-o puternică vocație epică, censurată printr-o tot atât de puternică vocație ironică. Această dublă articulație spirituală a autorului face posibilă descoperirea valorilor originare ale eroicului și descoperirea unei formule literare originale – epopeea mixtă eroi-comică. Ca orice epopee și, mai ales, ca orice epopee comică, *Țiganiada* se hrănește dintr-o îndelungată tradiție literară, pe care o integrează și, în același timp, o parodiază. Dar, cu sentimentul unui *întemeietor*, Budai-Deleanu săvârșește gestul unei «întoarceri la Homer», care e o întoarcere spre poezia originară (...). Am putea restitui barocului, clasicismului sau romantismului elemente dispartate din *Țiganiada*, dar opera în întregul ei nu se lasă integrată definitiv nici

unuia dintre aceste curente și modurile diverse (clasic, anticlasic, romantic) în care Homer e înțeles de Budai-Deleanu nu fac decât să sublinieze aspirația poetului român – care se simte un întemeietor de cultură – de a redescoperi condiția originară a poeziei. De aceea, la capătul unei tradiții literare atât de îndelungate încât lasă impresia de secătuire, *Țiganiada* este o operă de început”.

Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, p. 226 – 227

„Pendulând între deșertăciunea plăcerilor vulgare și seriozitatea discuțiilor despre binele obștesc, smulși arareori chemării instinctelor de predicarea înțeleaptă a sobrietății, țiganii mărșăluiesc, desigur cu o încetineală revoltătoare, dar mărșăluiesc totuși, spre locul unde li s-a poruncit să se stabilească. Drumul li se pare lung, îi pândesc primejdii sau și le imaginează, dau bir cu fugiții când o avangardă a lui țepeș, deghizată în straie turcești, le pune la încercare curajul, dar se luptă în schimb vitejește cu o cireadă de vite (...).

Cu entuziasm sau fără, cu întoarceri și ocolișuri, agreând deliciile fără caznă și dezmiertările fără opreliște, țigănia înaintază în pas agale. Dar ce este acest drum pe care oamenii îl străbat cu atâta greoaie opintire?

Ni se pare că marșul țăganilor evocă strădania omenerii de a ajunge la ideal. Iar lipsa lor de izbândă ne e explicată la Budai-Deleanu prin imperfecțiunea ființei omenești. În aspirația către o ordine superioară, oamenii sunt împiedicați de natura lor vicioasă și mărginită.

Teama de a vedea primejdia în față și de a accepta o luptă hotărâtoare, fie chiar cu prețul unor jertfe grele, setea de îmbuibare și căpătuială, goana după comodități și înlesniri, vanitatea și dorința de putere ce-i împinge pe șefii de țigani să se măcelărească tocmai în clipa în care descoperiseră o formă de guvernământ potrivită – ce sunt acestea toate dacă nu expresii ale brutalității și intemperanței pornirilor primitive ce se așază de-a curmezișul năzuințelor de înălțare spre desăvârșire? *Țiganiada* încheie în fond, în structura ei eterogenă, o meditație asupra condiției umane”.

Paul Cornea, *Studii de literatură română modernă*, p. 24 – 25

„Budai era la fel de puțin ispitit să scrie o epopee burlescă, cum era să scrie una serioasă. Subiectul și personajele îl preocupă mai degrabă ca pretexte pentru o «jucăreauă» literară, pentru o comedie a

literaturii, constând într-un permanent amestec de ficțiune și de critică a ficțiunii (căci subsolurile trebuie considerate ca aparținând textului operei), în care cele mai diverse procedee să fie deopotrivă puse în practică și discutate. Dacă există un model, acesta nu poate fi decât romanul lui Cervantes. Adevăratul caracter ludic al acestei epopei nu e de găsit la nivelul conținutului, ci la acela al mijloacelor formale. *Țiganiada* este mai degrabă o epopee a literaturii decât una a iganilor, și o comedie a literaturității mai degrabă decât una a limbajului. Ea ne oferă, de altfel, repertoriul cvasi-complet al intertextualității: pastişă, șarjă, parodie, citat, aluzie, comentariu, prefață, glosă și așa mai departe. Este probabil una din cele mai perfecte ilustrări ale «literaturii de gradul al doilea» (Genette, 1982) de la *Don Quijote* încoace, comparabilă cu performanțele moderne ale unor Joyce, Borges și Nabokov, scriitori lângă care Budai stă la fel de bine ca și lângă Ariosto, Tasso, Voltaire sau Pope. Are în comun cu ei, pe lângă simțul artificiei, al artei ca joc, o anume intuiție a gratuității și a absurdității înseși îndeletnicirii poeticești. Dacă imită sau parodiază ceva, Budai n-are în vedere doar unele din formele epopeii vechi, ci literatura ca atare, opera ca mașinărie textuală, invenția ca fabricare a unor proceduri”.

Nicolae Manolescu, *Isroria critică a literaturii române*, p. 139

„Opera se caracterizează în același timp printr-o remarcabilă stăpânire a tehnicii artistice, adaptată totdeauna temei. Momentele sale eroice trădează un poet epic de aleasă ținută, capabil să intre în «sfântarul» muzelor și să dea un exemplu de poezie înaltă. Dar ceea ce trebuie notat în mod particular în această ordine este simțul ascuțit al corespondențelor lexicale: niciodată cuvântul nu trădează situația sau personajul. Cuvintele «josite» pe care poetul le întrebuințează bucuroși în notele sale, sunt alese îndeosebi pentru valențele lor morale foarte scăzute, indicate să definească temperatura morală a momentului epic (...).

Poetul exprimă de altfel cu claritate convingerea lui că fiecare subiect tratat presupune un limbaj potrivit. În felul acesta *Țiganiada* cunoaște un dublu curent stilistic: fundamental este acela care îmbracă manifestările neamului țigănesc, în care viziunea vieții se realizează în straturi realiste subliminare, dar care, în episodul Parpanghel și prin Parpanghel, schițează o nedefinită năzuință de ridicare, de înseninare. Momentele eroice ale poemei se realizează pe planul opus, dar nici în

cazul acesta poetul nu se menține la o temperatură stilistică unitară (...). ”

D. Popovici, *Studii literare*, p. 483

„Multe cuvinte sunt autentice, altele născocite de autor sau numai puțin sucite cu atâta firesc încât operația apare ca un proces natural și trebuie un studiu deosebit spre a vedea dacă ele nu circulă. În Ardeal ca și pe malurile Oltului creația populară onomatopeică este mai încolțitoare ca oriunde și etimologismul riscă să facă scufundări în gol. Țăranul ardelean are o putere extraordinară de asimilație a cuvintelor străine pe care le ascultă cu o ureche mirată și le îmbracă în straie rurale. Astfel, de pildă, oficialul *Wachter* devine bombănitul boahțar. Budai, ca ardelean, e în acea condiție a intelectualului care nu cunoaște orașul, ale cărui rude sunt țărănești. Latinistul a trebuit să facă sinteza între limba poporului și aceea a cărții. Uneori, ferindu-se de graiul vulgar, a putut cădea în pedanterie; în cazul lui Budai, mai târziu al lui Slavici, efectul e dimpotrivă o mare senzație de coajă verde. Budai tratează cuvintele ca pe niște făpturi moi și le dă pe loc la rimă genul și terminația trebuitoare. Așa femela dracului se face dracă, palatul se feminizează în palată, copacii în copace, ȣiganii visă, se cârmează, locurile sunt fruste, întâmplarea e jeloasă, soarta e scârbeață, boierii sunt plini de bogătate. Numai Eminescu mai târziu a siluit limba sau a scociorât forme cu atâta sistemă și Budai îi este un mare înaintaș. De aceea, opera lui Budai-Deleanu pare azi așa de modernă, deși începută înainte de 1800, lasă în urmă ca învechite atâtea lucrări dintre 1830 – 1850”.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 82

„Adevărul pe care îl iubește Budai vizează nu istoria nudă, ci esența ei utopică susținută de o umanitate inconștientă, gata să-i ia în serios utopia. De aceea ambiționează să figureze literar istoria oricărui popor («norod prost») dornic să intre în ritmul vieții politice înalte, dar în aventura căruia să se vădească utopia (...). În ultima analiză, adevărul, despre care el se încredințează că îl iubește, privește tocmai aspectul negativ, neînfrumusețat, al experienței istorice (...). Temperamentul și moravurile lor vulnerabile (ale ȣiganilor, n.n.), sursa naturală de comic, antieroisul lor structural, predetermină înfrângerea. Dar nu ei sunt ținta satirei; ci clerul și organizarea social-politică (...). Scopul aventurii nu e o idee a personajelor, el le

este dat, ca o promisiune, de mintea luminată a voievodului. Li se indică și direcția. Problema care-i frământă e prin ce mijloace să atingă ținta. De aici începe comedia (...). Un transfer metonimic e alegoria *Țiganiadei*. Așa, prin analogie, ȣiganii personifică o tendință mistificatoare, ce organizează discursul epic al poemei (...). Autorul activează atenția cititorului identificându-se, retoric, el însuși, pe interlocutorul său și toată umanitatea, cu ȣiganii: «prin ȣigani să înțeleg și alții, carii tocmai așa au făcut și fac ca ȣiganii oarecând. Cel înțelept va înțelege (...)». Orice ambiguitate încetează aici: ȣiganii înscenează «nebunia», ca stare polară înțelepciunii umane. Poetul, lipsit de «patron și metenați», își încredințează gândurile «hârtiei mult răbdătoare», ce suportă «toată înțele pria de subt soare» cu nebunia dimpreună. În aria ficțiunii literare se produce conjuncția opozițiilor filosofic acceptată de poet. Masca alegorizantă e anunțată de titlu, locul geometric al operei și sinteză a modalităților parodice. Titlul, el singur ne spune care e viziunea narativă, procurând, prin anticipație, o anumită stare de spirit, pregătind cititorul pentru un anumit conținut (...). Intenția general-morală încadrează *Țiganiada* în specia epopeii”.

Elvira Sorohan, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, p. 180 – 186

POEZIA PREMODERNĂ

„Versurile tipărite de Ienăchiță Văcărescu în *Gramatica* lui de la 1787 trebuie considerate cele dintâi poezii lirice românești (...). Definiția dată de el poeziei va rămâne în picioare vreme de optzeci de ani, până la Maiorescu: «cugetele frumoase, cu poetice faceri». De altfel, gramatica, având și un capitol de prozodie, ar fi menită să ne deprindă cu scrierea de versuri «înmeșteșugate». Ceea ce din păcate nu se poate spune despre stângacele compoziții ilustrative. Ienăchiță este însă un om cu spirit foarte fin, care, în pofida accentului moralizator, din aceste poezii gramaticești, știe să o întoarcă la nevoie și pe umor (...). Șăgalnice sunt și poeziile ulterioare, cu toată văicăreala care era de rigoare în epocă. Două dintre ele constituie, cum s-a arătat, imitații servile din Athanasios Psalidas. Împreună cu motivul, poetul român a împrumutat și un procedeu stilistic care va fi la modă în toată poezia noastră romantică și pe care o va ironiza același Maiorescu și în același articol din 1867: diminutivarea. Limba lui Ienăchiță se alintă: *inimioară, soțioară, cânepioară, lățișor, zarifior* etc. În afară de miraculosul *Testament*, se mai poate cita, pentru concizia cu care se

exprimă dilema sufletească, limpidă, pură într-o grădină (...).

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 99

„La Ienăchiță, ca și la Alecu Văcărescu, se constituie o adevărată strategie a refuzului pe care nu putem să n-o legăm de celălalt sens, ascuns, al aventurii: acela al scrisului. Aceste lamentații, oricât de prefăcute (...) arată și o nesiguranță de alt ordin. Drama întemeietorului de limbaj răzbate, am impresia, și în cea mai fragilă manifestare a existenței lui: cea erotică. Scenariul erotic văcărescian (prinderea în laț, starea de boală, imposibilitatea și refuzul de a ieși din cercul unei pasiuni nimicitoare) este și un scenariu *scriptural*. Convenția ocolului ascunde și o neliniște reală, putem spune tragică, în fața limbajului anarhic. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în lațul iubirii este și zbaterea în lațul gramaticii. Iată, dar, adevărata dimensiune a suferinței lui Ienăchiță Văcărescu: un mare ideal și conștiința că nu-l poate exprima pe de-a-ntregul. De aici, în plan emoțional, pustiirea, jalea, complexul amărâtă turturea, iar în plan stilistic: o strategie a ocolului, întoarcerea sistematică a oglinzii spre cealaltă față (întunecată) a obiectului”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 23 – 24

„La Alecu, cel mai talentat dintre poeții familiei Văcărescu, apare în plinătatea ei poezia languroasă, de alcov și de oftaturi artistice a primilor noștri lirici. Ienăchiță era mai șugubăț-rațional în alegoriile lui gingașe («Iar aici laț fiind întins / Cum am dat, pe loc m-am prins! / De inimă, nu de cap! / N-am nădejde să mai scap”). Alecu nu mai are acest ton. Ceea ce nu înseamnă că e mai sincer, ci doar că ia mai în serios convenția care-i pretinde să se declare robul nurilor. Și «rob» și «nur» sunt, de altfel, în lirica noastră, invenția lui. El singur se jură că nu găsește niciun cusur obrazului iubitei și se leagă să-i fie credincios până la moarte, suportând dulcele lanț de gât (...). Iată adevăratul spirit al trubadurilor: cultul iubirii, elogiul femeii, chinurile fericite, jurămintele, tot tacâmul. Din păcate, galanteria e adesea anostă și monocordă, cântată la un instrument care scoate mereu același sunet fals-jelanic. Versificator abundent, spre deosebire de economicul Ienăchiță, Alecu se dedă din când în când unui soi de cazuistică amoroasă, deopotrivă naivă și sofisticată, răsucindu-și «pătimirile» pe toate fețele”.

„Discursul îndrăgostit construit pe un sistem de convenții literare, luate de peste tot, are o întreagă mitologie: a suspinului neîntrerupt, a lacrimilor-pâraie, a ochilor-lasouri sau a ochilor-săgetători. Obiectul acestei mitologii (femeia) rămâne, și la Alecu, nedeterminat, ascuns în spatele unei pasiuni puternice și abstracte. Lucsandra sau Elenca n-au o identitate materială, sunt schimbătoare, *năluci* și, încercând să le determine, stihuitorul prinde urma unei umbre (...). Singura formă de întrupare a femeii este privirea. *Ochișorii furioși*, înlănțuitori sau săgetători, anunță prezența unei ființe materiale. Calitatea lor este mai degrabă negativă: ard, ucid, produc leșinuri, topesc picioarele și înmoaie brațele bravului suferind. Însă robul este satisfăcut, fără durere el n-ar fi nimic, viața-i atârână de aceste lațuri ce le întind, de săgețile otrăvite ce le slobozesc privirile femeii”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 31 – 32

„Adevăratul poet de tranziție între neoclasicismul de secol XVIII și romantismul pașoptist este Iancu, din cea de a treia generație a Văcăreștilor. Nu are talentul lui Alecu, tatăl, e aproape searbăd în lirica lui erotică, dar coarda instrumentului său e mai întinsă decât a oricărui contemporan (...). Dacă *Adevărul* e un sterp poem liric și *la privighetoare* reface tema turturelei de la Ienăchiță, plângerea erotică e adesea conachiană, însă cu săltărețe versuri populare”.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 119

„Sufletul anxios al omului de la 1800, care se exprimă la Conachi prin reformularea temei biblice a instabilității, conține și unele accente noi, datorate complexității sufletești a unui bun cunoscător al literaturilor apusene (din care a tradus) și care începe să aibă «biografie». Lirismul medieval fiind impersonal, din amplele compuneri în versuri ale lui Conachi i-au putut fi reconstituite autorului pasiunile și eșecurile. Fondul primar rămâne și la el, ca și la Alecu Văcărescu, acela trubaduresc, dar alterat de o simțire mai puțin convențională și de un «realism» al detaliilor cu totul neobișnuit în epocă. Plângerea majorității contemporanilor fiind așa-zicând generică, a lui Conachi se individualizează. E drept că popularitatea i-a fost asigurată și lui tot de poeziile galante, de madrigaluri sau de acele irmoase și răvașe lirice menite a fi acompaniate de lăutari (...). Ele sunt

ingenioase și fără adâncime, deși nu le putem nega rafinamentul. Cu gândiri și cu imagini din repertoriul comun al vremii, dar având un model îndepărtat în „biletele” sau „fleacurile” (*nugae*) ale unui Catul, Conachi izbuteste să fie un poet foarte delicat, evocând de exemplu ochii iubitei (...). ”.

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, p. 105

„Nimeni n-a exprimat mai limpede decât C. Conachi această obediență a poeziei față de eros. Este o mare prefăcătorie în frazele de mai sus, este încă și un adevăr: iubirea descoperă și întemeiază ființa individului (...), erosul provoacă și întemeiază lirica. Conachi se angajează, în finalul citatei precuvântări, să slujească până la moarte pe aceea «către care mă cinstesc a fi în viața me plecată slugă», făcând din robie condiția lui de existență. Însă slujind iubirea, el înțelege să slujească poezia. O slujește cu suflet („să dau suflet unor rânduri...” dar și cu meșteșug. Pentru aceasta el se pune la curent cu rânduiala *stihurghiriei*, traduce *noima* prozodiei, cercetează și stabilește (după alții, bineînțeles) libertățile și restricțiile poetului (...). În acest limbaj, azi pitoresc, impracticabil, se manifestă o mare grijă pentru a surprinde secretul unei arte dificile. Conachi elimină cuvintele care lovesc auzul (grija lui cea mai mare este muzicalitatea versului!) și strică *noima stihului*”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 282 – 283

ROMANTISMUL ROMÂNESC

„Tentația spațiilor nedefinite și dislocarea scriitorului din prezent constituie un caracter fundamental al romantismului. Poetul romantic se simte solicitat de trecut sau viitor chiar atunci când se atașează realității. Pentru că actualitatea lui nu este a prezentului, asupra ei se proiectează luminile viitorului sau acelea ale trecutului (...). Romantismul este străbătut de două curente contrarii care se vor manifesta statornic: romantismul depresiv, în care viața sufletească se realizează în linie descendentă și se încheie în renunțare, și romantismul progresiv, revoluționar, ispitit permanent de imaginea ideală a societății viitoare. Primul curent este o prelungire amplificată a literaturii preromantice; cel de-al doilea, care combate cultul excesiv al rațiunii așa cum era el practicat de literatura «Luminilor», prelungește totuși și fructifică anumite trăsături ale acestui curent: crezul său progresist și combativitatea sa”.

D. Popovici, *Romantismul românesc*, p. 6 – 7

„Romantismul constituie un preludiu al modernității și este, dintre toate mișcările literare, cea mai apropiată de noi. Nu voi relua particularitățile literaturii romantice, prea bine cunoscute, indicând doar punctele de interferență pe care ea le are cu literatura modernă: depășirea schemelor clasice, a imobilismului în primul rând, prin apropierea de natură, de sensibilitatea vie și de individualitate; solitudinea morală, atmosfera stranie, insolită; oniricul și în general vizionarismul subiectiv, ireductibil; în sfârșit, antimimesisul și cultivarea sufletului muzical și liric. Examinând *Originea conceptului modern de poezie*, într-un articol din 1938, Vladimir Streinu sublinia despărțirea modernilor de o anumită retorică, de poezia cu anecdotă și de sentimentalismul fățiș al romanticilor. În afară de ultima trăsătură, celelalte două nu sunt propriu vorbind romantice, reprezentând o moștenire a clasicismului. Componenta clasică a poeziei romantice arată, de altfel, că romantismul n-a schimbat criteriul poeticului, în ciuda exploziei de sensibilitate pe care a adus-o și a expansiunii unui psihism care lipsește înaintașilor”.

Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, p. 142

„Principiile proclamate de Kogălniceanu și prietenii săi la „Dacia literară” sunt binecunoscute, iar importanța lor a fost subliniată insistent de întreaga noastră istoriografie literară modernă. Ceea ce ne interesează aici e să subliniem că ele ilustrează o opțiune romantică, desigur larg enunțată, punând accentul, cu o admirabilă intuiție a oportunităților, pe elementul esențial, în momentul respectiv. Or, esențialul consta în promovarea hotărâtă și deplin consecventă a directivei naționale și populare în literatură. Dacă Heliade cuprinsese în aceeași încurajare generoasă creația originală și traducerile, bucurându-se că se scria românește și se îmbogățeau tipăriturile în limba națională cu noi opere, „Dacia literară” pune capăt ambiguității criteriilor. Ea afirmă că originalitatea națională este «însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi» și condamnă înmulțirea imitațiilor și a traducerilor, deoarece ele «s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național». Cu toată aparența exclusivistă, punctul acesta nu trebuie interpretat ca un blam împotriva politicii de asimilare a culturii europene. După cum va lămuri într-un număr ulterior al „Daciei”, Kogălniceanu înțelegea să critice abuzurile, nu principiul însuși; era împotriva superficialității și a maimuțării Apusului, nu împotriva preluării de cărți folositoare și

de idei bune. Cum avea s-o spună ulterior (în 1830), «în secolul al XIX-lea nu e iertat nici unei nații de a se închide înăuntrul înrăuirilor timpului, de a se mărgini în ce are, fără a se împrumuta de la străini». Un alt punct al programului „Daciei literare”, dezvoltare logică a celui anterior, adresează scriitorilor apelul de a se inspira din realitatea autohtonă: «Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și poetice, pentru a găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații» (...). Programul „Daciei” nu folosește cuvântul «romantic» și nici nu face aluzie la vreo apartenență de «școală». Dar prin istorism, descoperirea folclorului, replierea pe elementul specific, recomandarea subliniată a originalității se înscrie net în hotarele romantismului, un romantism cuminte, temperat, național, «deschis» – întrucât formulează o strategie a politicii culturale, indicând temele, nu modalitatea realizării artistice, drumul ce trebuie urmat, nu mijloacele de a-l parcurge”.

Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, p. 570 – 572

ION HELIADE-RĂDULESCU

„Pregătit în parte de influența veacului al XVIII-lea francez, Heliade își lămurește definitiv concepția sa despre funcțiunea socială a artei sub influența romantismului. În multiplele forme pe care le-a îmbrăcat, activitatea lui este o neîncetată luptă pentru civilizare. De la cursurile modeste făcute la Sf. Sava și până la lecțiile de literatură de la Școala Filarmonică; de la proiectele modeste din 1829 și până la planul impunător al bibliotecii din 1846, Heliade este neîncetat în serviciul neamului. Și pe măsură ce se accentuează influența literaturii franceze din veacul al XIX-lea, concepția aceasta capătă dimensiuni. Scriitorul, care este un agent de civilizare, devine în același timp un conducător de popoare (...).

Și desprinzându-l din aceleași sfere de influențe, el înscrie pe-o linie paralelă cultul pentru ideile generale, pentru model și pentru regula artistică. Este drept că, asupra acestui punct, concesiunile sunt foarte frecvente. Sub presiunea literaturii curente îndeosebi, el aruncă numeroase săgeți împotriva modelelor, a regulii artistice și preamărește culoarea locală”.

D. Popovici, *Studii literare*, III, p. 313 – 314

„Heliade e un contemplativ, dar contemplația se traduce în acțiune – acțiune culturală, acțiune politică, pentru că verbul heliadesc

este! demiurgic pe care-l urmează, «mundifer», deci creator de lumi, adică este faptă. *Literatura = Politica* nu e doar un titlu de conferință, ci devine un principiu de existență dacă avem în vedere că prin literatură Heliade înțelege cultură (literatură beletristică, filosofie, economie etc.). Cum orice manifestare a spiritului e, deopotrivă, idee și faptă – faptă politică – acțiunea devine un spectacol al Ideii în desfășurarea ei dramatică; de aici, impresia de teatralitate a existenței lui Heliade, care-și rezumă fiecare acțiune în gesturi simbolice și o descompune în «atitudini». Căci fiecare gest e o hieroglifă a ideii în act, fiecare gest sau atitudine (de la instalarea tipografiei naționale pe locul patului de suferință al lui Gheorghe Lazăr la celebra manta albă din timpul revoluției) încorporează sensul unei existențe care se vrea simbolică pentru existența ideală a umanității. Pentru Heliade, nu există fapte indiferente sau accidentale; există numai ideea care se manifestă plenar în acțiunea sublimă sau care e martirizată în acțiunea distructivă. De aici, alternanța tonului heliadesc între epopeic și satiric, între sublim și caricatural”.

Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, p. 113

„Cu Heliade Rădulescu suntem în plin romantism major. Nu numai concepția despre poezie a acestui vizionar se încheagă din fantome cosmice și mistice, ca la englezul Milton, pe care de altfel l-a imitat în *Anatolida* sa, dar acum poemul își durează o plasmă de suavități și de curenți puternici, adevărată muzică de rotiri astrale.

Cu mijloace de expresie, Heliade e încă adeseori un primitiv; termenii lui diformi sau originali, precum: a se esmulge, în centrare, a se înșface, coborâmânt, estime, unime, denotând apetența lui metafizică, ajung să câștige însă, în curgerea de armonii a poemului, un anumit farmec tocmai al primitivității, ca monstruozițările din pictura lui Bosch sau Meruling (delicate monstruoziități, dintr-o teratologie lexicală uneori atât de simpatcă aflăm și la Bolintineanu), îngerii și demonii ce populează din belșug fantezia lui Heliade au de altminteri naivitățile și grotescul acelor geniali primitivi. Monștri de cuvinte asemănători cu cei pe care i-am citat mai sus vor reapare, în poezia noastră, odată cu traducerile dantești ale lui Coșbuc, cu care corespondența se poate lărgi până în inima viziunilor”.

I. Negoțescu, *Însemnări critice*, p. 33

„Noțiunile, lucrurile capătă în lirica lui Heliade atributul *amplitudinii, vastității*. Obiectele, stările sunt totdeauna *largi, înalte*, iar

dacă noțiunea implică un sens moral, atunci ea primește unul din determinantele *nelimitatelor* și *insuportabilului*: e „îngrozitoare”, „cumpllită”, „infernă” etc. Asta dovedește un gust pentru perspectivele vaste și un apetit (în ordine etică) pentru situațiile-limită. Ion Heliade-Rădulescu nu se mulțumește, aproape niciodată, să ia obiectul în forma și la temperatura lui reală: volumele trebuie să se înmulțească, însușirile normal prozaice să se urce spre piscurile absolutului. Obiectul liric nu poate trăi decât sub regimul sublimului”.

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 71

GRIGORE ALEXANDRESCU

„Spiritul său era prin excelență didactic. Când Alexandrescu spune «sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine», el nu repeta pur și simplu o formulă a doctrinei clasiciste, ci își mărturisea însuși temperamentul său literar. Până și în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale (...). Ca material ideologic contribuția lui Grigore Alexandrescu mai aduce și un pesimism, acordat, în tonul decepției; la dânsul evocarea trecutului este accentuarea melancolică. Așteptarea unui viitor mai bun e la Alexandrescu mai slab pronunțată decât la predecesorii săi. Aceasta schimbă și nuanța naționalismului său, care nu mai e elementar și candid, cum era la mai toți literații deșteptării românești”.

Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, II, p. 102 – 103

„Grigore Alexandrescu e el însuși în poezia de conținut etic. Poet al dezinteresării, al altruismului, al binelui public, când se dezbară de suferințele patetizate, ca și de temele lirice convenite, își regăsește tonul cu adevărat propriu, ca acela din *Rugăciunea*, din *Anul 1840*, din fabule și mai ales din epistole și satire.

În aceste produceri didactice, poetul își învederează o mai statornică afinitate cu clasicismul, decât cu romantismul francez; sau dacă acesta din urmă i-a servit ca model pentru stimularea crizelor sale afective, în dezolare și imprecăție, celălalt i s-a potrivit în structura sa permanentă, de naționalist și de observator. Grigore Alexandrescu nu e un adevărat temperament dual, oscilând între cei doi poli ai axei sale morale; liricul la el e accidental, am spune chiar

nesubstanțial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvântului, e permanent și caracterizant. Poetul nu-și găsește nicăieri tonul just, ca în epistole și satire, unde-i recunoaștem unicitatea prin judecată, bun simț, bonomie, îngăduință, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului, iar nu al patimii. Fără alternanța de poezie siderală și de prozaism pedestru, în mod eminescian, Grigore Alexandrescu făurește versul din *Scrisorile* lui Eminescu (...).

Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, p. 46 – 47

„Într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi. «Meditația», «reveria», «armonia» în natură, religiozitatea, «rugăciunea», oceanele, imensitățile, sunt ale poetului francez. Câteodată viziunea capătă un aer cețos ossianesc și recitația o hohotire byroniană. Azi schimbarea gustului a stins strofele lui Alexandrescu și ochiul e jignit de impuritatea vocabularului. Totuși, așezându-ne în timp romantic, descoperim la poet tehnica marilor solemne instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei”.

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, p. 149

„Lucrurile, ideile, scrisul însuși au valoare numai de la un anumit grad de frumusețe a frazei. Când n-au, poetul trebuie să le-o dea. Menirea poeziei este să fabrice asemenea atestate de noblețe a cuvântului (...). Stilul acesta ornant se poartă în epocă. Grigore Alexandrescu îl dichisește mai mult decât alții și crede cu mai mare tărie că perfecțiunea formală a versului poate să dea grandoare ideii. Are credința, după exemplul clasicilor, că la originea unui bun poem stă un îndelungat efort de cizelare a versului. Alexandrescu este cel dintâi poet român care are, pe de-a-ntregul, o conștiință artizanală. E un *poeta faber* cu mentalitatea și mijloacele de expresie de la 1840 (...).

Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 111

VASILE ALECSANDRI

„O asemenea ingerință a naturii, prin intermediul tradițiilor populare, care vor să ocupe albia mare a culturii din acel moment, se surprinde și la primul nostru folclorist de marcă, la V. Alecsandri. Nu putem trece, de pildă, peste următoarele cuvinte din eseul său cu temă patriotic-folclorică *Românii și poezia lor* (1850): «Vezi-l pe român când vine primăvara, cum i se umple sufletul de bucurie! Cum îi crește

inima-n piept ca frunza-n pădure! Cu câtă mulțumire el caută la marea podoabă a naturii ce acoperă locul nașterii sale, cu câtă veselie el vede luncile înverzite, câmpiile înflorite, holdele răsărite! Românul se renaște cu primăvara! De aceea și toate cântecele lui încep cu frunză verde. Lui îi place să se rătăcească prin desișul pădurilor: îi place să pocnească și să cânte din frunze; îi place să pună flori la pălărie...». Dincolo de tonul subiectiv-exaltat al exclamațiilor sale, care tocmai de aceea par să inspire prea puțină încredere, citatul de mai sus cuprinde, în ceea ce ne privește, o întreagă serie de semnificații.

Mai întâi, el ne prezintă un exemplu tipic al asocierii descoperite în romantism între pasiunea pentru folclor și atracția față de mediul natural. În al doilea rând, o asemenea asociere apare într-una din regiunile sud-est-europene, semnificativă tocmai sub aspectul actualei noastre preocupări. În sfârșit, natura evocată, în legătură cu un portret etnic-folcloric din ambianța ei, este aproape exclusiv *vegetală*, integrându-se prin aceasta într-o mai vastă ordine configurativă a romantismului”.

Edgar Papu, *Existența romantică*, p. 176 – 177

„Fondul poeziei lui Alecsandri este mai curând moral decât sentimental: tema este o idee. Această idee apare prin intermediul unor imagini de viață, al unor tablouri, cu puternic aspect alegoric. Iarna, Gerul, Crivățul, Secerătorii sunt figuri ale unui sistem alegorizant și numai în subsidiar realități sensibile. Epitetele și comparațiile sunt transparente: întregul limbaj al pastelurilor e traductibil în limba comună a prozei. Putem scutura podoabele frazelor fără să alterăm fundamental poezia. În plus, aceste podoabe aparțin unui tezaur al epocii și toți contemporanii lui Alecsandri se folosesc, cu mai mult sau mai puțin talent, de ele. Nu există în *Pasteluri* decât metafore topice, recurente, pe care autorul le-a găsit la alții, și le-a transmis, la rândul lui, altora. Originalitatea asociațiilor este minimă. Să adăugăm și că rarele opacități sunt efecte contemporane de lectură și nu au stat în intenția poetului, care nu s-a gândit, cu siguranță, că balaurul și șopârla vor fi citite prin prisma înrudirii lor zoologice. Controlul rațiunii este riguros și fâșniurile libere ale fanteziei asociative se produc numai prin excepție. Contemplatorul naturii și natura însăși stau față în față ca două obiectivități ireductibile. Și chiar dacă poetul numai aparent descrie peisaje (ridicându-le în fond la idee), aceste peisaje sunt dinainte date, peisajele comune ale naturii

sau ale țării, asupra cărora poetul aruncă o privire înfiorată de un sentiment obișnuit. Are mai puțină importanță împrejurarea particulară că Alecsandri este un meridional speriat de iarnă decât aceea generală că el se adresează unui fond comun de reprezentări ale realității. Această concepție garantează poeziei tradiționale principalele ei însușiri: claritatea mimetică, «raționalitatea», care o face accesibilă, limbajul ornamental și comoditatea unei versificări regulate care o pune la adăpost de destrămarea în curata proză”.

Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, p. 121 – 122

„O apropiere cu adevărat surprinzătoare de peisajul chinez prezintă pastelurile de iarnă, unde albul zăpezii – care inundă obsesiv întreaga priveliște («Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare») – sugerează albul hârtiei din stampele extrem-orientale. Imaginile apar și mai răzlețe pe acest vid, evocând totodată și o specifică negură fantomatică, atât de frecventă în arta Răsăritului depărtat («clăbucii albi de fum»). Alecsandri se vede astfel atras de tot ceea ce acoperă în tăcere natura, prin urmare și de acea ceață groasă, vătuită, lăptoasă, care invadează prin răcire unele peisaje umede. Este tocmai elementul care, în pictura peisagistică extrem-orientală, învăluie, în mare parte, aspectele firii, lăsând să se vadă numai vreun vârf de munte sau crestele stinghere de copaci. Iată și în *Lunca Siretului* un asemenea tablou: «Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică/ Și, plutind deasupra luncii, printre ramuri se despică». Ni se pare de un nespus farmec sugestiv imaginea acestor crengi izolate vizibile, care ies din negură. La rândul ei, consecutiva imagine magnifică a râului-balaur, care «mișcă solzii lui de aur» este iarăși cum nu se poate mai semnificativă. În atâtea expresii figurative din pictura clasică a Chinei se ilustrează asocierea imagistică a maselor mari și dense de nori cu prezența fantastică a dragonului, care, ascuns de ei, își arată licărind numai capul, ghearele sau coada”.

(Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, p. 74 – 75)

„Există la Alecsandri o evidentă expansiune a originarului în orizontal, o propensiune spre spații largi. Poezia filtrează ceea ce turistul observă. Sau poezia selectează ceea ce autorul descoperă în cărți. «Material litografic», zice G. Călinescu. Alecsandri caută, în fond, în această geografie – în parte reală, în parte imaginară – un număr de *tablouri* care să satisfacă apetitul cititorului din epocă pentru exotic, măreț, spectacular (...).

Natura reală și lumea *lucrată* îl atrag în egală măsură. Condiția este ca faptele să formeze o *scenă* frumoasă. Și faptele sunt alese totdeauna cu grija de a participa la ceea ce am putea numi *figura spectaculosului așezat (...)*. Tendința lui Alesandri este de a încremeni într-un *tablou* asemenea subtilității”.

(Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, p. 215)

„Credem că, mai înainte de toate, destinul particular al poeziei lui Alecsandri e dictat de rațiuni generale și obiective, ținând de întreg procesul de dezvoltare a versului românesc. El rămâne, în primul rând, poetul momentului festiv al poeziei noastre, al unui început pe care împrejurările istorice și procesul de alcătuire a spiritualității românești exprimată în limbă l-au voit sub semnul luminii și armoniei, prin victoria asupra negurei și misterului. Prețuim deci și apreciem ca o trăsătură de permanență din aerul sărbătoresc al poetului nu un ornament sau altul al recuzitei idilice, nici măcar această recuzită în întregime sa, ci atitudinea generală, unghiul pe care poetul și l-a ales în raport cu viața, într-un cuvânt lirismul său, e adevărat, unul festiv și chiar convențional dar prin aceasta cu nimic mai puțin sincer. Și pentru că am folosit cuvântul *ales*, vom spune, că, dacă poetul însuși este autorul unui act deliberat și conștient de alegere, nu vom putea lăuda îndeajuns inspirația sa, atât pentru că a intuit spiritul și cerințele epocii, cât și pentru că s-a intuit pe sine. Deși dezvoltată până la un punct în forme neconcludente, despre poezia lui Alecsandri se poate spune cu toată siguranța că reprezintă tocmai ceea ce a fost necesar să fie și ceea ce a avut posibilitatea să fie”.

(Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți*, p. 6 – 7)

„Fiindcă scriitorul a fost de-o fecunditate uimitoare și fiindcă n-a avut temperament complex, s-a desfătat, așa zice, mai curând, s-a distrat, cu cele mai variate alcătuiri: a cules și prelucrat poezia populară și a imitat-o în *Doine*; a versificat, cu ușurință, legende și balade fantastice, din izvor folcloric; a suspinat și a ciripit erotic, afectat de iubirea romantic trăită și tot romantic încheiată pentru Elena Negri; a desfășurat exerciții retorice în jurul marilor momente istorice și a omagiat, fără suflu poetic, eroismul «ostașilor noștri» în războiul pentru independență; a notat grațios aspecte din natura țării în *Pasteluri (...)*. Îclinăm a crede astăzi că Alecsandri nu aparține nici tipului romantic, nici tipului clasic; el este mai curând un tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor, de o anume

contemplativitate etnică, încadrată și în limitele temperamentale ale scriitorului și între condițiile fizice și sufletești ale unui peisagiu; așa fi înclinat să vorbesc de Alecsandri, Mirceșteanu, nu numai ca expresia unui mod de simțire potolită, de senină visare, de optimism amabil, de un epicureism sentimental, nu un epicureism de înțelept cărturar și nici de senzualitate horaiană. Lirica lui Alecsandri este o efuziune de bună dispoziție morală, fie că se exprimă erotic, bucolic, prin visare contemplativă, sau chiar prin un anume exotism al prozei lui sprintene, spirituale și cursive”.

(Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, p. 20 – 23)

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

1. D. Curticăpeanu, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, Ed. Minerva, București, 1975;
2. N. Cartoian, *Istoria literaturii românești vechi*, Ed. Minerva, București, 1980;
3. Ion Gheție și Al. Mareș, *Originile scrisului în limba română*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985;
4. Șt. Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, Ed. Minerva. București, 1989;
5. Eugen Negrici, *Figura spiritului creator*, Ed. Cartea românească, București, 1974;
6. Eugen Negrici, *Antim, Logos și personalitate*, Ed. Minerva. București, 1971;
7. Antonie Plămădeală, *Clerici ortodocși, ctitori de limbă și cultură românească*, Ed. Minerva, București, 1977;
8. N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, vol. I., Ed. Minerva, București, 1990;
9. E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, Ed. Minerva, București, 1972;
10. Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Ed. Minerva, București, 1976;
11. Mircea Scarlat, *Introducere în opera lui Miron Costin*, Ed. Minerva, București, 1976;
12. Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, Ed. Minerva, București, 1974;
13. Dan Horia Mazilu, *Cronicarii munteni*, Ed. Minerva, București, 1978;
14. Ion Rotaru, *Valori expresive în literatura română veche*, vol.

I-II, Ed. Minerva, București, 1976;

15. Sextil Pușcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Ed. Eminescu, București, 1987;

16. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982;

17. Elvira Sorohan, *Cantemir în cartea hieroglifelor*, Ed. Minerva, București, 1978;

18. Al. Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, Ed. Minerva, București, 1974;

19. D. Popovici, *Studii literare*, vol. I.

— *Literatura română în epoca „luminilor”*, Ed. Dacia, Cluj, 1972;

20. Ioana Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Ed. Dacia, Cluj, 1974;

21. Al. Piru, *Istoria literaturii române*, vol. II., Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1970;

22. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. I., Ed. Minerva, București, 1982;

23. Eugen Simion, *Dimineața poezilor*, Ed. Cartea Românească, București, 1980;

24. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1972;

25. D. Păcurariu, *Clasicism și romantism*, Ed. Albatros, București, 1973;

26. Șerban Cioculescu, Vl. Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, Ed. Academiei, București, 1968;

27. D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Albatros, București, 1972;

28. Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, Ed. Eminescu, București, 1978;

29. I. Negoïțescu, *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991;

30. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I., Ed. Minerva, București, 1980;

31. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., București, 1966;

32. George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, vol. I., E.P.L. București, 1969.